

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Husitská teologická fakulta

bakalářská práce

Obraz jako zobrazení reality

Image as a Depiction of Reality

vedoucí práce:

prof. PhDr. Anna Hogenová, CSc.

autor práce:

Bc. Vladimír Černý, DiS.

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci *Obraz jako zobrazení reality* zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato bakalářská práce byla umístěna v Ústřední knihovně UK a používána ke studijním účelům.

V Praze dne 12. dubna 2012

Vladimír Černý

P o d ě k o v á n í

vedoucí práce a vyučující

Anně Hogenové

za její vlídný, trpělivý a kritický přístup,

vyučujícím

Michaele Fišerové, Josefu Fulkovi a Miroslavu Marcellimu

za jejich přínosné přednášky,

přítelkyni

Haně Černé

za podporu, konzultace a kontrolu.

Vladimír Černý

Anotace

Obraz jako zobrazení reality

Práce se zabývá vztahem zobrazení reality obrazem na základě pojetí Platóna a Jeana Baudrillarda. Speciálně pak zobrazením pomocí fotografie u Siegfrieda Kracauera a Susan Sontagové. Dále pojednává o linii mezi realitou, fotografií a virtuální realitou – Pierre Lévy.

Annotation

Image as a Depiction of Reality

The thesis is focused on the relation of reality and its depiction by an image according to Plato and Jean Baudrillard. It is especially focused on an image of a photograph in the work of Siegfried Kracauer and Susan Sontag. The last topic describes a line between reality, a photograph and virtual reality – Pierre Lévy.

Klíčová slova

obraz, realita, podobenství, mimésis, simulakrum, hyperrealita, fotografie, digitalizace, virtuální realita

Keywords

image, reality, parable, mimesis, simulacrum, hyperreality, photography, digital, virtual reality

OBSAH

ÚVOD.....	5
1 POJMY	8
2 TŘI PLATÓNOVA PODOBENSTVÍ.....	9
2.1 Úvodem.....	9
2.2 Podobenství o slunci (504b-509d)	9
2.3 Podobenství o úsečce (509d-511e)	12
2.4 Podobenství o jeskyni (514a-518b)	15
2.5 Shrnutí podobenství	20
3 PROBLEMATIKA OBRAZU A NAPODOBOVÁNÍ.....	21
3.1 Platón	21
3.1.1 <i>Ión (Sókratés a Ión)</i>	21
3.1.2 <i>Ústava (kniha X.; Sókratés a Glaukón)</i>	23
3.2 Jean Baudrillard	25
4 FOTOGRAFIE.....	28
4.1 Historie.....	28
4.2 Shoda a spory	30
4.2 Očekávání a nešvary	32
4.3 Dnešní svět v obrazech	35
5 VIRTUÁLNÍ REALITA	37
5.1 Pierre Lévy.....	37
5.2 Facebook jako virtuální sociální realita	43
ZÁVĚR	46
SUMMARY	48
LITERATURA.....	49

ÚVOD

Téma *Obraz jako zobrazení skutečnosti* jsem si vybral z mnoha důvodů. Prvním je obliba Platóna, který spojuje i ostatní autory, jimiž se hodlám zabývat. Druhým je záliba ve fotografii a jejím pojetí teoretiky a filosofy. Hlavními pojítky mé práce tedy nebude jen obraz, realita a jejich vztah, ale také Platón a jeho filosofie a fotografie a její charakter.

Základním postupem mé práce bude výkladovou formou a formou komentářů filosoficky reflektovat postoje vybraných autorů ke *vztahu reality a obrazů*.

Prvním a zároveň základním autorem, ke kterému během své práce budu odkazovat, je Platón. Je jedním z velkých filosofů, v jehož učení můžeme problematiku obrazu nalézt na mnohých místech. S ohledem na svět idejí, tedy jedinečných nedotknutelných podstat jsoucího v našem světě, nacházíme právě u Platóna problematiku, kterou filosofie reflektuje v průběhu staletí až do současnosti. *Podobenství*¹ ve spojení s dalšími částmi jeho *Ústavy* a některé dialogy nám pomohou nahlédnout do toho, jaký postoj Platón k obrazům zastával. V podobenstvích se sice zabývá především obecnou problematikou lidského poznání, ale jsou to právě obrazy věcí kolem nás a obrazy vytvářené v naší mysli, které nám brání dojít plného poznání. A v důsledku nejde jen o nedokonalé poznání, ale jakési ohrožení pravdy, pravosti – ohrožení reality – pro Platóna především o ohrožení polis, jejíž pevné základy se snaží v *Ústavě* vymezit.

Ne náhodou bych se chtěl zaměřit na filosofický projekt Jeana Baudrillarda, ten z Platóna vychází. Navazuje na jeho teorii simulaker, aktualizuje a rozšiřuje ji. Jeho až apokalyptický spis *Dokonalý zločin* má rozměr jakéhosi proroctví, rozsudku nad tímto světem, nad společnostmi, která se simulakrům (obrazům) zaprodala. Baudrillardova „polis“ už je obrazem plně ovládnuta. Poukazuje na úplné přenesení reality do „obrazů“, respektive přenesení všech reálných věcí do jejich referentů a do referentů těchto referentů atd. Dokonce imaginární se stává skutečným. Výsledkem je pak hyperrealita nebo simulovaná realita – „realita“ v níž již nic není reálné, originální, původní – vše je nyní iluzivní.

S ohledem na Baudrillarda a aktuální situaci, je velmi zásadním a stále ještě poměrně novým obrazovým médiem fotografie. Ta díky svým maximálně specifickým vlastnostem budí polemiky v uměleckých, filosofických i vědeckých kruzích od počátku svého vzniku. A jako taková Baudrillardovu apokalypsu „završuje“. Ať už jsou to totiž zastánci realismu fotografie, nebo jeho odpůrci, kdo fotografii podrobili zkoumání nejen obrazovému, je

¹ Podobenství o slunci, o úsečce a o jeskyni in Platón, *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996.

zřejmě, že oběma skupinám neunikla podstatná vlastnost fotografie, a to její schopnost absolutně detailního zachycení momentu reality. Díky tomuto si fotografie usurpuje jisté právo na autentičnost. To je však zrádné. Již od počátku vznikaly komponované fotografie, nebo fotografie retušované, na nichž je realita značně pokřivena. Využití k dosažení vytyčených estetických cílů je jistě akceptovatelné. Asi nás dnes už neurazí ani nepřekvapí práce reklamních agentur s fotografií výrobků, modelek a modelů, ale využití k politické propagandě je z etického hlediska společností zavrženíhodné a nebezpečné. Zde vyvstává zajímavý paradox všeobecného vědomí manipulovatelnosti fotografického obrazu a stále přetrvávajícího očekávání jeho autentičnosti.

Fotografie, jakkoliv je její pohled omezen výhledem fotoaparátu a její dvourozměrnou povahou, je schopna do detailu zachytit okolní svět v určitý moment a tento podržet pro další generace. Z toho a také z možnosti její nekonečné reprodukovatelnosti (pro digitální fotografii to platí obzvlášť) plyne mnoho zajímavých úvah současných autorů. Například americké teoretičky fotografie Susan Sontagové, která ve svém sborníku esejů *O fotografii* rovněž vychází z Platóna.

Zatímco Baudrillard se k fotografii staví negativně a přístup Sontagové je spíše kritický, francouzský odborník na nová média Pierre Lévy se k fotografii, ve které vidí část/možnost virtuální reality, staví kladně. A to i přesto, že v podstatě upozorňuje na negativní důsledky digitalizace a virtuálního, o čemž bych se chtěl zmínit v souvislosti se sociální sítí Facebook, kde se opět uplatňuje síla fotografie.

Jsem si vědom, že téma *Obraz jako zobrazení reality* zabírá velmi široký rámec a problematika zobrazení reality vizuálním obrazem je nesmírně složitá. A tak po vymezení okruhu témat, kterými bych se chtěl zabývat, nyní zmíním témata přiléhající, která však s ohledem na typ a rozsah práce nemohu podrobněji reflektovat.

Schopnost vizuální percepce je základním předpokladem pro vnímání vizuálních znaků, vizuálních sdělení a tedy i vizuálních obrazů. Obraz světa nevidomého člověka je v mnoha ohledech odlišný od obrazu světa člověka, který vidí. Slepý je však citlivější na zvuky, pachy a má vyvinutější hmat. Nevidomý si předmět osahá, člověk vidoucí si předmět prohlédne. Ve vědomí obou vzniká jakýsi *mentální obraz* předmětu, který přiřazuje předmětu nejrůznější hodnoty: kvalitu povrchu, druh barvy, tvar, velikost atd. Důležité je, že tento popis přiřazenými znaky je subjektivní. Jakkoliv může být percepce subjektu dokonalá, předávané sdělení o zkušenosti s objektem postrádá mnoho detailů a v komunikaci (řeč, ale i omezené

zobrazení obrazem, o které mi zde jde především) se určitý smysl ztrácí, anebo se naopak objevuje jiný. A to nejen díky předočekávání druhého, který naše sdělení přijímá.

V této práci se však nehodlám zabývat problematikou percepce a poznání, subjekto-objektovými vztahy, otázkami hermeneutiky a sémiotiky, ani fenomenologickým náhledem. I přestože na tento problém budu narážet na každém kroku, nebudu se zabývat ani estetickou hodnotou vizuálních (a u Platóna básnických) obrazů.

Jsem si vědom, že v dnešní době existuje celá řada médií, která mohou obraz nést, přesto se omezím na fotografii.

Neodpovím zřejmě přímo, zda jsou obrazy pravdivé či lživé, zda jsou realitou, nebo zda vytváří jinou realitu, nepředpokládám ani jednoznačnou odpověď na to, zda jsou obrazy pro společnost nebezpečné. Hlavním cílem je poukázat na vztah vizuálních obrazů a reality jako na fenomén, který jde s člověkem ruku v ruce v podstatě od počátku lidské existence.

Pro usnadnění chápání a snazší orientaci se v první kapitole mé práce pokusím vymezit pojmy tak, aby bylo zřejmé, v jakém smyslu s nimi hodlám pracovat.

V duchu své práce bych si přál, aby tento text nevytvořil *obraz*, s kterým se jeho čtenář spokojí, ale aby byl odrazovým můstkem k původním textům parafrázovaných a citovaných autorů.

1 POJMY

Idea – tento pojem budu používat vyloženě ve smyslu Platónových idejí (zjednodušeně viz *Úvod*), pokud nebude vysvětleno jinak. Nejedná se tedy například o Descartovo pojetí idejí, které se od Platónova pojetí zásadně liší, nebo obecně užívaný jazykový význam ve smyslu synonyma myšlenky, nápadu atp.

Obraz – pojem budu využívat v jeho nejširším slova smyslu, pokud nebude upřesněno jinak (viz níže). Do pojmu tedy zahrnuji obrazy jako skicy, kresby, malby, sochy, ale i obrazy básnické, další literární obrazy, obrazy hudební i obrazy *mentální* – tedy myšlené, představy atp.

Vizuální obraz – tímto souslovím vyjímám z širokého pojmu obrazů ty, které mají hmotnou podstatu, a k jejichž náhledu je třeba vizuální percepce: malba, fotografie...

Syntetický obraz² – termín si vypůjčuji ze slovníku Jeana Baudrillarda. Využívá jej jako vymezení části vizuálních obrazů oproti fotografii, která realitu nesyntetizuje, ale je jejím otiskem.

Fotografie – toto označení budu využívat ve smyslu fotografického obrazu, a ve smyslu „analogové“ papírové fotografie.

Digitální fotografie – pojem vymezený oproti papírové formě fotografie.

² J. Baudrillard, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001, str. 92.

2 TŘI PLATÓNOVA PODOBENSTVÍ

2.1 Úvodem

Platónova filosofická soustava je mimo jiné pokusem jak popsat původ tohoto světa, předmětů v tomto světě a jeho následné poznávání lidmi. Tato teorie je komplexní, a stala se základem, z kterého vychází filosofie do současnosti.

Dobře známá jsou Platónova podobenství – *podobenství o slunci*, *podobenství o úsečce* a *podobenství o jeskyni*, která tuto problematiku nejzřejměji rozebírají. Tedy, především poslední zmiňované, je vykládáno studentům na středních školách a mělo byt tak být obecněji známé. Pokud chceme někoho seznámit s Platónovými závěry, je těžké ubránit se selekci a vytržení myšlenek. V případě podobenství je však velkou chybou vynechat tak důležité předstupně jakými jsou „slunce“ a „úsečka“ a vyložit jen „jeskyni“. Pro její úplné pochopení, a také lehčí orientaci v ní, jsou první dvě nezbytná.

V následujících třech podobenstvích se od Platóna – ústy Sókrata a jeho partnerů v dialogu – postupně dozvídáme, jak lze na předměty a jevy kolem nás nahlížet, jak je zkoumat, co tomu brání a co pomáhá. Jak nás obrazy klamou a svádí z cesty. Jaká jsou úskalí vyššího poznání pomyslného světa idejí, jak je těžké vystoupit ze stínu nevědomosti a světa idejí se dobrat, ale i naopak, jak je těžké sestoupit ze světa idejí zpět do reálného světa a znovu se v něm zorientovat.

2.2 Podobenství o slunci (504b-509d)³

V podobenství o slunci se Sókratés snaží dojít k významu slunečního světla, které je pro smyslové vnímání zrakem stejně nezbytné, jako světlo poznání pro rozum. U podobenství se vždy jedná o metafory.

Sókratés však začíná polemikou o úrovni poznání a jejím případném přeceňování:

„... míra takovýchto věcí, která se jen dost málo uchyluje od skutečnosti, nebývá hrubě dobrým měřítkem; neboť nic nedokonalého nemůže být měrou něčeho. Druhdy se totiž některým lidem zdá, že již něco postačuje a že nikterak není třeba dále hledati. ...“ (504c)⁴

Sókratés naráží na nedůslednost lidského poznávání a také na, řekněme, *hérakleitovskou*⁵ otázku zdání. Člověk podléhá dojmu, že danou věc/problém poznal, správně nahlédl, respektive, že jeho získané informace jsou již dostatečné, a považuje je za kompletní.

³ Platón. *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996.

⁴ Tamtéž, str. 203.

Sókratés však tuto myšlenku rozvádí a hovoří o aplikaci těchto nedokonalých závěrů do praxe, jejímž důvodem (myšleno aplikace) je snad *leghomyslnost*. Speciálně *správci zákonů a obce* by neměli leghomyslnosti podléhat a jejich snaha v učení/poznání by měla být důkladná a důsledná. Sókratés hovoří o *delší cestě* (podrobnějším zkoumání), jež však stejně nevede k dokonalému, konečnému poznání. Je zde totiž něco vyššího (*nejvyšší nauka*) než *spravedlnost a ostatní ctnosti*.

„... *jest i při těchto samých (věcech) potřebí nedívat se jen na jejich nástin, jako nyní, nýbrž nesmíme se vyhýbati jejich nejdokonalejšímu propracování. Či nebylo by směšné při jiných nepatrných věcech vynakládati všechno úsilí, aby byly co nejdůkladnější a nejčistší, ale věci největších neuznávati za hodny největší důkladnosti? ...*“ (504e)⁶

Je jistě složité, poznat věci vyšší (*nejvyšší nauka*), právě pro jejich vyšší hodnotu a složitost či relativní nedosažitelnost, ale bylo by zajisté špatné zkoumat zevrubně jen drobnosti, jejichž poznání nevyžaduje velkého úsilí, a u věcí složitějších se spokojit jen s nedokonalým vhledem, nebo dokonce pouhou domněnkou.

Posouváme se k ideji dobra – posluchač se dotazuje, co jest dle Sókrata nejvyšší naukou:

„... *Vším způsobem jsi to již nejednou slyšel. ... největším poznatkem je idea dobra, ..., jejímž působením i spravedlivé i ostatní se stává užitečným a prospěšným. ... jestliže pak ji neznáme, víš, že i kdybychom sebelépe rozuměli všemu ostatnímu, jen této ne, neměli bychom z toho žádného prospěchu, ...*“ (505a)⁷

Sókratés je popuzen dotazem, na nějž by měla být odpověď jasná již z dřívějších rozprav. Oživuje, že nejvyšší naukou je idea dobra. Díky ní mají věci smysl – *stávají se užitečnými a prospěšnými*. Idea dobra je nejvyšší, a tedy je i nejhůře poznatelná, ale jejím poznáním by člověk získal kompletní nadhled nad vším, jako nad celkem. Bez jejího poznání je bohužel i poznání všeho ostatního relativně *bezvýznamné*. Nechce se tím však říct, že bychom na poznání měli rezignovat, nejde o pesimistický přístup, naopak jde o motivaci k co největšímu zápalu pro poznávání podstaty věcí a jevů.

⁵ Hérakleitos in E. Hussey, *Presókratici*, Petr Rezek : Praha, 1997, str. 55:

„Většina lidí nemá myšlenky odpovídající tomu, s čím se setkávají; nevědí, čemu jsou učeni, ale představují si, že to vědí.“ (zl. 17) Hussey Herakleitův zlomek dále rozvádí jako kritiku moudrých – Homéra, Hésioda. S tím se setkáváme i u Platóna.

⁶ Platón, *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996, str. 203-204.

⁷ Tamtéž, str. 204.

Dále Sókratés předkládá, že ti co považují za dobro rozkoše, musí uznat, že jsou i zlé rozkoše. A ti, kteří považují za dobro samo rozumové poznání, zas uchylují se v koncích k tezi, že dobrem je rozumové poznání právě dobra samotného.

Vracíme se však k zdánlivému – kráse, spravedlnosti. Zde se člověk spokojí s nedokonalým – opět stejně jako před tím u poznání. Má-li člověk „dostat“ dobro, chce jej celé. I zde spravedlnost a krása nejsou ničím, nejsou-li dobré.

Adeimantos pátrá po *mínění* Sókrata – v čem on sám spatřuje dobro (v rozkoši?, v rozumovém poznání?, v něčem jiném?). Sókratés však řeší Adeimantovo přesvědčení o tom, zda je spravedlivé, aby každý mohl vyložit i své *mínění* (bez ohledu na to, že je o to žádán sám *moudrý* Sókratés) bez ohledu na vědění:

„... Jakže, to se ti zdá spravedlivé, aby někdo mluvil o tom, co nezná, jako by to znal?

To nikoli, jako by to znal, nýbrž jen jako mínění, aby tedy byl ochoten říci, co míní.

Jakže, to jsi doposud nevypozoroval, že všechna mínění bez vědění jsou špatná? ...“ (506c)⁸

Dochází ke společnému srovnání rozumem poznaného a mínění, tedy domnělého.

Sókratés dále ukazuje, že je lepší vyhnout se mínění, které ukazuje věci *špatné, slepé a křivé*, poněvadž jsou tací, kteří věci znají, kteří nám je mohou podat *jasné a krásné*.

Tímto je téma dobra odsunuto.

Sókratés se začíná zabývat sluncem:

„... Kteroupak částí své bytosti vidíme viděné předměty?

Zrakem.

Zajisté pak i sluchem vnímáme věci slyšené a ostatními smysly všechny předměty cítí?

Ovšem.

...

Potřebuje snad sluch a zvuk třetí věci, onen, aby slyšel tento, aby byl slyšen, takže když ta třetí věc nepřistoupí nebude slyšeti a zvuk nebude slyšen? ...“ (507c-d)⁹

Když se Sókratés a posluchači společně shodli, že k vidění předmětů je třeba zrak a k slyšení zvuků zase sluch, dochází k závěru, že zrak a viditelné (předměty) potřebují třetího

⁸ Tamtéž, str. 205.

⁹ Tamtéž, str. 206-207.

„účastníka“, na rozdíl od *sluchu a zvuku*¹⁰, bez kterého jinak zrak nevidí, bez kterého tedy nejsou viditelné předměty viditelné/viděné.

Třetím účastníkem je světlo, respektive slunce, které dává zraku zřetelně a zřetelněji vidět, a předmětům pak být zřetelně či zřetelněji viditelnější:

„... Zrak není sluncem, ani sám, ani to, v čem vzniká a čemu říkáme oko.

...

Avšak jest, myslím, ze smyslových ústrojí ústrojím slunci nejbližším.

Jistě tedy i jeho výkonnost, kterou má a kterou přiděluje slunce, dostává od tohoto jako jeho výron?

...

S očima, ..., jest tomu tak, že kdykoli je někdo obrací na ony předměty, na jejichž barvách se prostírá nikoli denní světlo, nýbrž noční přísvit, nevidí dobře a jsou skoro slepé, jako by v nich nebylo čistého zraku.

...

Kdykoli je však obrátí na předměty, na které svítí slunce, tu myslím vidí jasně a jest zjevno, že v týchž očích je zrak. ... “ (508b-d)¹¹

2.3 Podobenství o úsečce (509d-511e)

Z předchozího podobenství vyplývá, že slunce kraluje viditelnému, smysly (zrakem) poznatelnému světu. Idea dobra, o které se Sókratés také zmínil, zas vládne světu pomyslnému, který je uchopitelný rozumem:

„... idea dobra a slunce jsou, ..., dvě mocnosti ... kralují jedna na rozumovém kraji, druhá pak nad viditelným ...

...

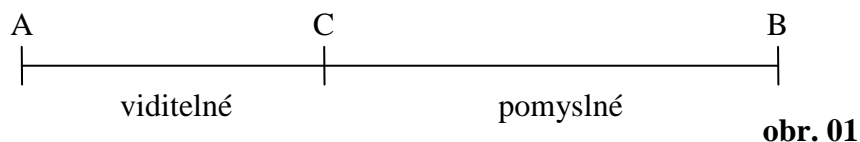
Přestav si tedy, že to jest, jako bys vzal přímku, rozdělenou ve dva nerovné úseky; ... “ (509d)¹²

Sókratés tak opravdu rozděluje svět na viditelný (A-C) a pomyslný (C-B). Svět viditelného na přímce zabírá menší část, než svět pomyslného. Řekněme, že svět idejí je bohatší, než svět reálných předmětů, minimálně proto, že obsahuje nejvyšší ideu – ideu dobra (viz obr. 01¹³).

¹⁰ Dnes víme, že zde je třetím účastníkem vzduch, nebo jakékoliv prostředí vyjma vakua, ve kterém se zvuk může šířit.

¹¹ Tamtéž, str. 208-209.

¹² Tamtéž, str. 209-210.

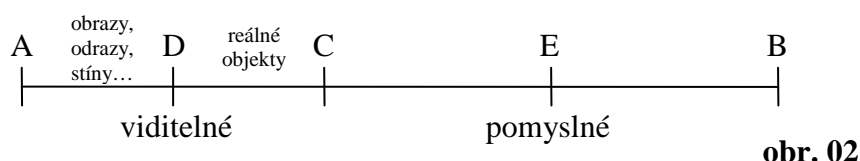


„... pak rozděl jeden i druhý úsek v témže poměru, úsek náležící oboru viditelnému i úsek oboru pomyslného, a dostaneš podle poměrné zřetelnosti a nezřetelnosti v oboru viditelném jeden úsek jakožto obrazy – těmi obrazy pak myslím především stíny, dále zrcadlení. ... a všechno takové, ...

...

Druhým úsekem budiž Ti tedy to, co tyto obrazy představují, živočichové kolem nás, všechno rostlinstvo a vše, co náleží mezi umělé výrobky.“ (509d-510a)¹⁴

Levý úsek (A-C) se dále rovnoměrně dělí v půli, což znamená rozdělení viditelného (A-C) na úsek obrazů, odrazů a stínů předmětů (úsek A-D) a reálné objekty (úsek D-C), kterých jsou obrazy, odrazy a stíny projekcí (viz obr. 02).



Pro snazší pochopení dělení pomyslného je tomuto věnováno několik odstavců:

„... ti, kdo se zabývají počty a podobnými věcmi, předpokládají při svém postupu liché a sudé, tvary, trojí druh úhlů... učiní si je předpoklady a nepokládají již dále za potřebno je dokazovati... počínajíce od nich, probírají hned další (věci) a nakonec přicházejí rovnou k tomu, co si byli učinili cílem svého zkoumání.“ (510c-d)¹⁵

Matematik vychází z daných – jím neověřených – axiomů, které bere jako počáteční. Lze tak usuzovat, že tyto předpoklady by mohly být pouhými dohady. Pracoval by pak s milnými základy a vše další by bylo rovněž milné.

„... užívají viditelných podob a vykládají o nich, aniž mají na mysli tyto, nýbrž ony, které představují, jako například jest účelem jejich výkladu čtverec sám a úhlopříčka sama, a ne ta, kterou kreslí, ... jejich výtvary ... mohou způsobovat i stíny..., ale oni jich samých užívají zase

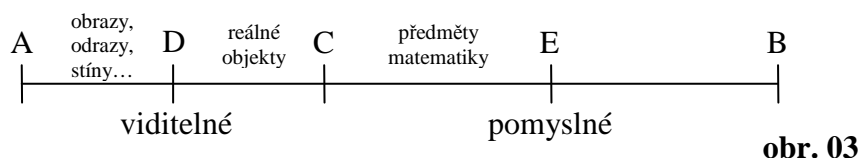
¹³ U obrázků (obr. 01-04) jsem se inspiroval poznámkou a nákresem č. 132 in Platón, *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996, str. 348.

¹⁴ Tamtéž, str. 209-210.

¹⁵ Tamtéž, str. 210-211.

jako obrazů, hledíce však spatřiti jsoucna sama, jichž není možno spatřiti jinak než myšlením.“ (510d-e)¹⁶

Člověk, který má znalost základů matematiky/geometrie a tyto základy čerpá z oblasti pomyslné (C-D), je schopen na ně poukázat na reálných objektech (D-C) a vykreslit je (A-D). Vždy jsou to však jen reálné objekty či jejich obrazy, nikdy to nejsou opravdové myšlením pochopitelné *předměty matematiky* z pomyslné oblasti (obr. 03).



„Druhým tedy úsekem pomyslného rozuměj, že myslím to, co chápe rozum sám mocí dialektiky, máje své předpoklady ne za počátky, nýbrž za předpoklady v pravém slova smyslu, jako za výstupky a východiště, ...“ (511b)¹⁷

Myšleno jest to tak, že předpoklad je „ověřený“ počátek. Ne jako u již výše uvedeného příkladu, kde jde matematik od neověřených matematických předpokladů (axiomů) ke svému cíli, který si stanovil.

„... aby došel až po to, co jest bez předpokladů, k počátku všeho, pak chopě se toho zase nazpět sestupoval až ke konci, drže se toho, co s tím souvisí, neužívaje při tom ku pomoci docela žádného jevu smyslného, nýbrž idejí samých o sobě a jejich postupných vztahů, a tak končil v ideji.“ (511b-c)¹⁸

Dostáváme se k „vzdvižení“ filosofického dialektického poznání nad poznání matematické.

Zatímco matematické poznání, jak bylo již zmíněno, postupuje od matematických hypotéz, které nijak neověřuje (neověřené hypotézy mohou být vratkými základy, pokud jsou chybné), filosofické myšlení se snaží dostat na počátek – i za tyto matematické axiomy – k podstatě, idejím, a zkoumáním jich samotných, a jejich vztahů, se dobrat konce.

Filosofické myšlení jde od počátku ke konci. Matematické myšlení jde od předpokladu k cíli.

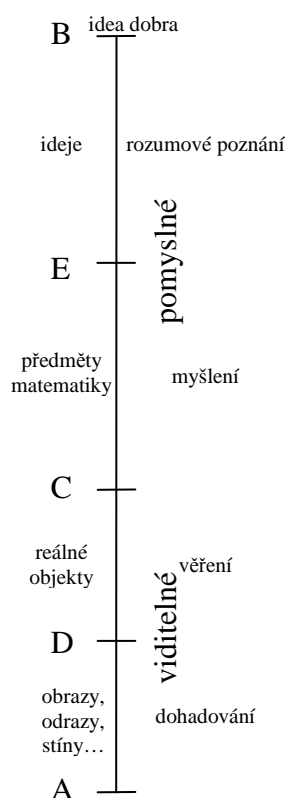
¹⁶ Tamtéž, str. 211.

¹⁷ Tamtéž, str. 211.

¹⁸ Tamtéž, str. 211.

„... těm čtyřem úsekům odpovídají v duši tyto čtyři stavy, rozumové poznání nejhořejšímu, myšlení druhému, ke třetímu přidej věření a k poslednímu dohadování, a seřaď je v náležitém poměru podle zásady, že jim náleží taková míra jasnosti, jak veliká míra pravdy náleží jejím předmětům.“ (511d-e)¹⁹

Shrnutím podobenství o úsečce je pak svislý graf, protože nejvýše stojí idea dobra, následují ideje ostatní, jejich vztahy atd. Stejně tak nejvýše stojí rozumové poznání, pak myšlení atd. (viz obr. 04).



obr. 04

2.4 Podobenství o jeskyni (514a-518b)

Sókratés se pouští do podobenství, kterým chce poukázat na rozdíl mezi vzdělaným a nevzdělaným člověkem, respektive na rozdíl poznávacích schopností vzdělaného a nevzdělaného člověka. Přičemž na modelové situaci sledujeme vývoj poznávání jednotlivých předmětů podle stavu vědění o nich. Stavů, který může také působit bariéru pro další (ne)poznání:

¹⁹ Tamtéž, str. 211-212.

„... představ si rozdíl mezi duší vzdělanou a nevzdělanou ... Pomysli si lidi jako v podzemním obydlí, podobném jeskyni, jež má ke světlu otevřen dlouhý vchod zšíří celé jeskyně; v tomto obydlí již od dětství žijí spoutáni na nohou i na šjích, takže zůstávají stále na téže místě a vidí jedině dopředu, ale nemohou otáčet hlavy, protože jim pouta brání; vysoko a daleko vzadu za nimi hoří oheň a uprostřed mezi ohněm a spoutanými vězni jest nahoře příčná cesta, podél níž si myslí vystavěnou zídku. . .“ (514a-b)²⁰

Oheň za hlavami „vězňů“ ozařuje zídku a předměty nad ní a tyto předměty hází stíny na stěnu před vězni, která se tak pro ně stává jakýmsi promítacím plátnem:

„... podél... zídky chodí lidé a nosí všelijaké nářadí, přečnávající nad zidku, ... podoby lidí a zvířat z kamene i ze dřeva... přičemž jedni z nosičů, jak se podobá, mluví, druhí pak mlčí. ... divní vězňové.

Podobní nám, ...; neboť ... by neviděli více než stíny vrhané ohněm na protější stěnu jeskyně.“ (515a-b)²¹

Sókratés se posluchače snaží navést k tomu, že vězni nevidí předměty, které jsou za jejich hlavami nošeny nosiči, ale jen jejich stíny.

Důležité je, že nikdy neviděli jiný obraz předmětů. Nosiči vědí, že nesou například karafu na víno, vězni však vidí jen její stín, neví, k čemu předmět-stín slouží, čím je, a pojmenují jej třeba i vlastním názvem:

„A kdyby vespolek rozmlouvali, jistě by mysleli, že těmi jmény, která dávají tomu, co před sebou vidí, označují skutečné předměty.

...

... kdyby to vězení odráželo od protějška ozvěnu... nosičů... pokládali (by) za původ toho hlasu jedině právě ten přecházející stín...“ (515b)²²

Kdyby navíc nosiči předmětů mluvili a k vězňům by se dostala ozvěna hlasů nosičů, či jiných zvuků, vězni by mohli usuzovat, že stín například mluví, zpívá atd. Jemu by pak zvuk mohli přisoudit.

Shrneme-li, vězni by měli svůj svět (řekněme svět stínů, podobně jako v *Podobenství o úsečce* – obr. 04, úsek A-D), měli by své názvosloví, svou představu o předmětech, kterými by jim byly pouhé ploché stíny:

„U takových lidí, ..., by veskrze za pravdu neplatilo nic jiného než stíny těch umělých věcí.“ (515c)²³

²⁰ Tamtéž, str. 213.

²¹ Tamtéž, str. 213.

²² Tamtéž, str. 214.

Ani by nic jiného za pravdu platit nemohlo. V jejich silách není rozvázat pouta a jít zkoumat, co je podstatou stínů, čeho jsou stíny obrazem. Vězni nevědí, že existují předměty, jejichž jsou stíny projekcí. Jsou ve svém světě stínů světem stínů samotným lapení.

„... jak by to asi bylo s jejich vyproštěním a vyléčením z pout nerozumnosti, kdyby se jim ho přirozeně dostalo... Jeden z nich jest vyproštěn z pout a přinucen náhle vstáti a otočiti šíji a jíti a hleděti vzhůru ke světlu. Z toho všeho by cítil bolest a pro mžitky v očích nebyl by schopen dívati se na ony předměty, jejich stíny tenkrát viděl: co by si řekl, kdyby mu někdo tvrdil, že tenkrát viděl je přeludy, nyní však že zří správněji, jsa mnohem blíže skutečnosti a obrácen k předmětům skutečnějším, a kdyby ho nutil, ukazuje mu na každý z předcházejících předmětů, odpovídati na otázku, co to jest? ... byl (by) v nesnázích a domníval by se, že věci, které tehdy viděl, byly pravdivější než ty, které mu jsou nyní ukazovány?“ (515c-d)²⁴

Sókratés naráží na stereotypnost myšlení. Člověk, najde-li nějaké řešení, nebo něco již dlouho zná takové, jaké to „je“, často na tom setrvává a již dál nehledá jiná východiska, nové perspektivy. A to i přesto, že může být jen klamán obrazem.

Stejně tak osvobozený vězeň má hlavu plnou svých pojmů a představ o předmětech-stínech, které viděl. Oslněn září ohně, jen těžko absorbuje nové poznatky. Karafa od vína nyní dostává tvarů, už není jen plochá a šedivá, jako stín. Je tedy možné, že ji osvobozený ani nepoznává, rozhodně ji jen těžko nazve karafou.

Potřebuje čas – zvyknout si na světlo a začít chápat předměty v doslova novém rozměru, na světle pravého poznání:

„... potřeboval (by) si zvyknouti, kdyby chtěl uviděti, co jest nahoře. A nejprve by zíral nejsnáze na stíny a potom na obrazy lidí i ostatních předmětů zrcadlící se na vodních plochách, později pak na ty předměty samy; dále pak by snesl pohled na tělesa nebeská a na samu oblohu snáze v noci, kdy by se díval na světlo hvězd a měsíce, než ve dne na slunce a sluneční světlo.

...

Konečně pak, ... (by) popatřil slunce...

...

... potom již by si o něm učinil úsudek, ...“ (516a-c)²⁵

²³ Tamtéž, str. 214.

²⁴ Tamtéž, str. 214.

²⁵ Tamtéž, str. 214-215.

I po tom, co vyjde z jeskyně, je oslněn slunečním svitem a jeho odrazem z předmětů, a proto je pro něj jednodušší zkoumat, tak jak to dělal doposud, jen stíny předmětů, odrazy předmětů, a tak podobně (viz *Podobenství o úsečce* – obr. 04, úsek A-D). Postupně však od obrazů předmětů přechází k předmětům samotným (viz výše obr. 04, úsek D-B) atd.

Dále Sókratés řeší jakou hodnotu by mohlo nebo mělo mít poznání pro člověka, který k němu došel:

„... jestliže (vězni) měli... pocty... pro toho, kdo by nejbystřeji viděl přecházející stíny..., sotva by asi cítil po tom touhu a záviděl těm, kterým se u oněch dostává poct... a raději by cokoli zakusil, než aby měl ony nejasné představy...“ (516c-d)²⁶

I ten, který by se ve stínech nejlépe vyznal a byl by oceňován ostatními, by byl dalek vyššímu poznání, k němuž došel osvobozený. Osvobozený by pak jen málo toužil po jeho oceněních, protože v jeho situaci, by byla znalost stínů vězně jen chabou, a tudíž nezáviděníhodnou znalostí – bez ohledu na ocenění. Pro osvobozeného člověka, který by býval vystoupil z jeskyně a poznal svět za svitu slunce, i slunce samotné, by bylo posléze těžké vrátit se a znovu rozpoznávat stíny ve tmě jeskyně.

„... Kdyby takový člověk sestoupil nazpět a posadil se na totéž místo, zdali by se mu oči nenaplňily tmou, když by náhle přišel ze slunce?“ (516e)²⁷

Osvobozený znalý podstaty předmětů, oslněný sluncem by jen těžko viděl stíny předmětů. I zde se může projevit stereotypnost myšlení. A nebo jakoby vyšší poznání odsouvalo to nižší „na druhou kolej“.

Sókratés však pokračuje i v opačném duchu. V podstatě se pozastavuje nad tím, jak jsou lidmi přijímány nové poznatky, objevy, pravdy. Tedy, jak by nevědomí vězni přijali svědectví uvědomělého osvobozeného:

„... zdalipak by nebyl k smíchu a zdali by se o něm neříkalo, že přišel z té cesty nahoru se zkaženým zrakem a že to nestojí ani za pokus choditi tam nahoru? A kdyby se někdo pokoušel je vyprošťovati z pouta vésti je nahoru, zdalipak by ho nezabili, kdyby ... mohli...“ (517a)²⁸

Neznalí vězni by nebyli schopni ocenit, natož pochopit, co jim osvobozený přináší. S pocitem, že má osvobozený zkažený zrak, s pocitem, že je pomatený, by zřejmě netoužili jít jeho cestou. A kdyby se je někdo snažil touto cestou vést, nenechali by se.

²⁶ Tamtéž, str. 215.

²⁷ Tamtéž, str. 215.

²⁸ Tamtéž, str. 215.

Následující úryvek je shrnutím podobenství o jeskyni a spojením s podobenstvím o úsečce:

„... prostor jevící se zraku jest jako ten žalární příbytek a světlo ohně v něm hořícího je síla slunce; k tomu pokládej výstup nahoru a dívání se na věci nahoře za vzestoupení duše do pomyslné oblasti a nechybíš se mého mínění, když si je přeješ slyšeti. ... v oboru poznání spatřuje se na konci, a to jen stěží, idea dobra, když však jest spatřena, jest o ní souditi, že ona jest všemu původcem všeho pravého a krásného, neboť i ve světě viditelném zrodila světlo a jeho pána, slunce, i v oboru pomyslném, kde jest sama paní, poskytla lidem pravdu a rozum; ji musí spatřiti ten, kdo chce rozumně jednati, ať v soukromí, ať v obci.“ (517b-c)²⁹

Jeskyně je připodobněna našemu viditelnému světu (viz *Podobenství o úsečce* obr. 04, úsek A-C). Prostor mimo jeskyni je pak pomyslným světem (viz *Podobenství o úsečce* obr. 04, úsek C-B).

V jeskyni jsou stíny, odrazy a obrazy předmětů a předměty samotné. Mimo jeskyni se pak nejvýše nachází idea dobra, kterážto je původce všeho ostatního, pomyslného i viditelného.

Ti co jsou vládci, by měli být znalí nejvyššího, idey dobra. Idey dobra se doberou filosofové, kteří užívají dialektiky – filosofického poznání. Toto pak souvisí s rozdělením moci v Platonově ideálním státě, kde nejvyšší stojí právě filosofové.

Závěrečné shrnutí v podobenství o jeskyni napomíná a vyzývá k trpělivosti s „neználky“ i čerstvými „všeználky“:

„... rozumný člověk by pamatoval, že jsou dva druhy poruchy zraku, vznikající z dvojí příčiny, když totiž přecházíme ze světla do tmy a ze tmy do světla. Tu pak uznáv, že totéž se děje i s duší, nesmál by se nerozvážně, kdykoli by uviděl, že některá jest zmatena nedovede se na něco dívati, nýbrž přihlížel by k tomu, zdali přichází ze světlejšího života, a proto jest od nezvyklosti omráčena tmou, či jde ze stavu velké nevědomosti do světlejšího prostředí a jest naplněna třpytem většího jasu; tu pak by jistě tuto nazval šťastnou pro její stav a život, druhé pak by politoval; ...“ (518a-b)³⁰

Filosof, který dojde nejvyššího poznání, by měl vždy pamatovat, že i on, když se vrátil zpět do praxe, musel se re-aklimatizovat. Měl by si vzpomenout, že byl oslepený září slunce při postupu nahoru, ven z „jeskyně“; stejně jako byl pak ochromen tmou, když sestupoval zpět, dolů do „jeskyně“.

²⁹ Tamtéž, str. 216.

³⁰ Tamtéž, str. 216-217.

2.5 Shrnutí podobenství

Nejvyšší ideou je dobro, které obnáší i správné poznání, které je dobré. Tato idea nám osvětluje možnosti, které můžeme poznávat, pokud budeme poznání otevření a neustrneme na nižších úrovních poznání.

Za nejnižší považujeme právě odrazy a obrazy reálných předmětů, které je nejsnazší studovat, napomáhají k dojmu, že člověk naznal dostatek a může s pojmy pracovat jako s kompletními. Není pak třeba pátrat po originále, po podstatě. Toto však vytváří neúplné myšlenky – nedokonalé obrazy, ještě nedokonalejší obrazy obrazů.

Jsou to právě napodobující obrazy v nejširším slova smyslu, které jsou jen míněním něčeho, jsou zdánlivé, jejich podstata je daleko od původní reality, kterou je třeba poznávat rozumem.

3 PROBLEMATIKA OBRAZU A NAPODOBOVÁNÍ

3.1 Platón

3.1.1 Ión (Sókratés a Ión)

Úvodem

V podobenstvích jsme se seznámili s obrazem v širším smyslu. Než se dostaneme k vizuálním obrazům, které na nás svou podstatou doslova útočí na každém kroku, projdeme si Platónovu kritiku obrazů básnických, která velmi výstižně ukáže, že nejen vizuální obraz může klamat.

Je důležité mít na paměti, že básník byl v době antiky moudrým a váženým učencem, nejen umělcem jako v době dnešní. A jak již bylo zmíněno výše, Platón se zde shoduje s Hérakleitem a jeho kritikou učenců-básníků, kteří vytváří ploché obrazy věcí, které nikdy neviděli, popisují situace, které nikdy nezažili, a ve svých obrazech konstruují postupy umění, která nikdy neovládali.

Rapsód jako stín nedokonalého básníka³¹

Starořecký přednášeč epických básní rapsód se neučí z paměti jen verše, ale i myšlenky autora, texty posluchačům tlumočí, interpretuje.

Problémem básnického umění, například u Homéra či Hésioda (zmiňováni v textu), však je, že básní o věštění ale rozhodně nerozumí věšectví lépe než věstci sami, protože toto umění prostě neovládají.

Pak tedy dochází k problému, proč básnický obraz věšectví, jak jej vytvořil Homér, je pro Ióna hodnotnější, než básnické obrazy jiných básníků, když i ostatní básníci o věcech mluví stejně jako Homér – stejně špatně, stejně nedokonale.

Ión prohlašuje, že sám dokáže rozeznat, který básník je lepší. Říká, že Homér je lepší, bez ohledu na to, že Hésioda nezná.

Sókratés reaguje:

„... Není těžko tu uhodnout, příteli, nýbrž každému je zřejmo, že nejsi schopen mluvit o Homérovi na základě odborného umění, byl bys s to mluvit také o všech ostatních básnících; neboť básnické umění je, tuším, ten celek...“ (532c)³²

Projevuje se stejný paradox jako u básníků: Ión není básník, jak může rozlišit horšího a lepšího básníka, když sám básnické umění neovládá?

³¹ Platón, *Hippias Vetší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha : Oikymenh, 1996.

³² Tamtéž, str. 88.

Model magnetu a kovových kroužků³³

Sókratés dochází k jednoduché teorii: Ión nemluví o Homérovi nejlépe proto, že je nejlepším odborníkem, ale proto, že dostal sílu od boha. Doslova je Homérem posedlý.

Bůh (Múzy) působí jako magnet, který přitahuje kovové kroužky. Tyto kovové kroužky pak dále přitahují další kroužky a propůjčují i jim přitažlivost magnetu:

- magnet – bůh (Múzy) promlouvá/tvoří skrze umělce,
- kroužek 1 – básník, tlumočník božské řeči,
- kroužek 2 – rapsód, tlumočník tlumočníka (básníka),
- kroužek 3 – posluchač, už jen přijímá přednes rapsóda.

Stručné schéma lze jednoduše shrnout: básník je přitahován bohem, rapsód básníkem, posluchač rapsódem. Později si ukážeme velmi podobnou hierarchii, na které je zjevné, jak se předávaný obraz vzdaluje podobě ideje.

Komentář

Prvním omezením pravého poznání tedy může být mínění, druhým pak jakýsi afekt posedlosti. Obojí kolem nás každopádně uzavírá smyčku, která nám brání *jít k věcem samotným*, a tak setrváváme ve světě stínů, v jeskyni. Je očividné, jakkoliv je tento přírůbek extrémní, jak může obraz člověka omezit.

Teorie ostatních umění (řemesel, schopností...) ³⁴

Jak uvádí Hans-Georg Gadamer v díle *Aktualita krásného* je v dnešní době nutné rozlišovat *krásná umění* a *mechanická umění*:

„Měl-li někdo na mysli umění, musel samozřejmě ještě v 18. století říkat „krásná umění“. Neboť jim po boku stála, jakožto samozřejmě daleko širší oblast lidských uměleckých schopností, mechanická umění, umění ve smyslu techniky, řemeslné a industriální pracovní produkce.“³⁵

Platón³⁶ chce poukázat jak obrazy a nápodoba nemohou zastat, to co se snaží kopírovat. Lékařským uměním nepoznáme tesařské, tesařským nepoznáme vojenské, jednotlivá umění

³³ Tamtéž.

³⁴ H.-G. Gadamer, *Aktualita krásného: Umění jako hra, symbol a slavnost*, Triáda : Praha, 2003.

³⁵ Tamtéž, str. 15.

³⁶ Platón, *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha : Oikymenh, 1996.

se od sebe navzájem liší. Když tedy básník Homér mluví o lékařství, rapsód Ión není s to poznat, zda básník Homér mluví o lékařství správně, toho je totiž schopný jen lékař. Homér však mluví o mnoha uměních – zatímco zpočátku je dle Ióna rapsód schopen vyložit celého Homéra i s uměními, která Homér popisuje, nakonec shledává Sókratův *model magnetické posedlosti* jako reálnou – a začíná chápat problematiku nápodoby.

3.1.2 Ústava (kniha X.; Sókratés a Glaukón)

Úvod

S touto částí Platónovy *Ústavy* se od poezie postupně přesouváme k obrazům vizuálním, abychom se k básnickým obrazům opět vrátili.

Platón odkrývá nejzásadnější problém všech obrazů, kterým je nápodoba. Sebedokonalejší napodobenina je vždy jen pouhou napodobeninou.

Mimésis³⁷

Sókratés s Glaukónem narazí na problém *mimésis* – napodobování. Tento problém je vysvětlen na příkladu lehátka – na předmětu, který je každému dobře znám.

Bůh vytváří jednu jedinou ideu lehátka, této ideji lehátka není žádná jiná idea podobná.

Truhlář, jemuž bylo bohem dáno ideu lehátka poznat, tuto ideu ztvárňuje svým uměním; předmět lehátka je podobné ideji lehátka z každého úhlu pohledu, ve všech ohledech a funkcích.

Malíř nenapodobuje boží ideu lehátka, nýbrž jen reálný předmět lehátka, či vytváří celý obraz dle zadání, jak by mělo lehátka vypadat; oproti tomu lehátka na obraze vidíme jen z jednoho úhlu pohledu, lehátka neplní svou funkci lehátka.

Zde se nám dostává propojení s hierarchií magnetu a kroužků s úsečkou.

Je zřejmé, že bůh vytváří jedinečnou ideu lehátka, jež je následně zjevována a díky tomu ztvárněna v lehátka truhlářem. Je zjevné, že i přes rozdílná pojetí lehátka, mají všechna nepopiratelnou vlastnost *lehátkovosti*. Tuto vlastnost však lehátka na obraze malíře ve značné míře postrádá, protože chybí možnost užití malířova lehátka, na rozdíl od truhlářova lehátka.

³⁷ Platón, *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha : Oikoymenth, 1996.

Básník jako malíř³⁸

Básnické umění Homéra je připodobňované k umění malířskému. Malíř jako tvůrce obrazů předmětů je jen napodobovatel, strůjce přeludů dokonalosti a nepřináší pravdu.

Básníci své umění přibarvují „pravdou“ o uměních, kterými však sami nedisponují, ta se jen v jejich podání zdají pravá/skutečná (Homér např. nikdy nebyl vojevůdce, politik, lékař...).

Malíři vytvářejí obrazy, jinými slovy nefunkční předměty. Nemají o tvorbě reálného předmětu potuchy, neznají proces výroby.

Člověk, který by uměl tvořit skutečné předměty, by se nezabýval tvorbou přeludů, jakými jsou básně a vizuální obrazy. Zde se projevuje Platónův negativní přístup k obrazům, jakožto i k nápodobě obecně (podrobněji viz níže *Schopnost nápodoby*).

Tři umění zaměřená k jednomu předmětu

Tento problém opět velmi dobře shrnuje Gadamer:

„... dílo je per definitionem určeno k užití. Platón zdůrazňoval, že znalosti i schopnosti výrobce jsou podřízeny užití a že jsou závislé na znalostech toho, komu přísluší užití.“³⁹

Platón⁴⁰ rozlišuje tři schopnosti: Schopnost užití – ovládá ji uživatel předmětu; určuje a zadává výrobcí specifikace, jak věc správně vyrobit. Schopnost výroby – ovládá výrobce; naslouchá a důvěřuje uživateli, který snad díky svému umu užívání ví, co od výrobce požadovat. Schopnost nápodoby – ovládá napodobitel; tvoří bez ohledu na utilitárnost, bezvadnost a s ohledem na většinový názor na to, co je krásné.

První dvě schopnosti jsou na sobě závislé, a tím i užitečné. Uživatel určuje poptávku po funkci a předmětu, výrobce je schopen svou nabídkou poptávku umoci, využít svých dovedností a vytvořit požadovaný předmět plnící dané funkce. Výrobce potřebuje uživatele, uživatel potřebuje výrobce. Toto je velmi důležité. V *Úvodu* bylo zmíněno, že člověk popisuje a tento popis může být nedokonalý a neúplný, zde se však nejedná o popis, ale zadání, předlohu, z které vzniká originál.

Z toho důvodu je napodobitel neúčinný. Nejen, že jej nepotřebuje ani uživatel ani výrobce v procesu výroby předmětů, ale jeho tvorba navíc nemá žádný jiný relevantní užitek.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ H.-G. Gadamer, *Aktualita krásného: Umění jako hra, symbol a slavnost*, Triáda : Praha, 2003, str. 16.

⁴⁰ Platón, *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha : Oikoymenth, 1996.

Jeho umění je neutilitární a přidáme-li i nepřesnost nápodoby, je i nebezpečné. Nevytváří ani matrici, ani originál.

Komentář

Jak jsem uvedl, nehodlám se zabývat estetickým pohledem, je zde však nutné uvést, že se Platón snaží poukázat nebezpečnost napodobování v rámci oblasti poznání.

Záměrně jsem text parafrázoval ve znění značně ekonomického rázu – poptávka, nabídka, umořit – aby bylo zřejmé, že nebezpečí pro společnost nečíhá od počátku jen v obrazech.

3.2 Jean Baudrillard

Úvodem

Jak jsem již zmínil v *Úvodu*, zapojím do úvah o obrazech a realitě i současné autory. Jeana Baudrillarda jsem vybral proto, že z Platóna vychází, a proto, že v jeho filosofické úvaze se Platónovy obavy ze simulaker naplňují. Dalším neméně důležitým důvodem je fakt, že náš svět opravdu nese charakteristiky Baudrillardova „světa obrazů“, což je s ohledem na jeho celé dílo velmi alarmující.

Filosof detektiv⁴¹

Zatímco v Platónově vizi se obrazy jevily jako špatné a nebezpečné, ve vizi Jeana Baudrillarda tato ohrožující simulakra ovládla realitu v první sekundě jejího vzniku a od té doby se neustále multiplikovala. Už to nejsou jen simulakra prvního, druhého a třetího řádu, jde o *simulakra simulaker*.

Dopustili bychom se chyby, kdybychom si mysleli, že se Baudrillard zabývá rozborem reality. Pro něj již realita zanikla. Zabývá se iluzí, iluzí reálného, simulakrem reality, hyperrealitou.

V první kapitole definuje pojem „dokonalý zločin“ a odkrývá tak původ názvu svého díla. Dokonalý zločin je takový zločin, jenž zdánlivě nemá oběti a díky tomu není hledán viník, a tak ani zkoumán žádný motiv činu. Zbývají jen stopy, tedy následky zločinu mizení a změna, které však zůstávají díky dokonalosti zločinu nepovšimnuty – nikdo nic nepostrádá,

⁴¹ J. Baudrillard, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001.

nepocit'uje, nereflektuje. Takový zločin však neexistuje. A tak i ony „stopy“ jsou zřejmé. V našem případě se tedy jedná o „skoro dokonalý zločin“. Každopádně však dokonany. Jsou to obrazy, které jsou těmi *nevinnými* stopami, za kterými není vidět zločin, protože jej za nimi nikdo ani nehledá.

Svět by byl opravdu dokonalým zločinem, kdyby se neztrácel za produkcí zdání. Nevytvářel by nicotu, která za sebou nechává jasné následky. Obecně tyto následky lidmi vnímány nejsou, ale zasvěcení, a mezi ně rozhodně můžeme řadit většinu filosofů, tento problém reflektují.

„Dříve stála velká filozofická otázka takto: „Proč je něco spíš než nic?“ Dnes je skutečným problémem toto: „Proč je nic spíše než něco?““⁴²

Dle Baudrillarda v dnešní době není již nic skutečné. Věci byly nahrazeny iluzí oněch původních věcí, originálů. Nebo dokonce iluzí iluze.

Věci i pojmy jsou vyprázdněny. Iluze přerealizování (ve smyslu množství) světa však toto zdárně zakrývá.

Komentář

Pokud se vrátíme k Platónově úsečce a představíme si náš viditelný svět mohlo by se zdát, že ona nadprodukce kopií by tuto část úsečky musela dávno přeplnit. A to je právě to, na co se Baudrillard snaží poukázat.

Svět je sice kontinuálně zaplňován kopiemi, jeden stín leží přes druhý, a tak náš viditelný svět zaplňují po okraj, ale stalo se tak na úkor originálů, které postupem času vymizely. A tak stíny zakryly svůj zločin a dokonale nahradily původní realitu, svou vlastní hyper-realitou.

Subjektivní iluze⁴³

Problémem je slabost jako charakter reality, která není schopna se sama ubránit libovolnému formování, manipulaci atp., kterým ji vystavují lidé se svými snahami ji objektivně uchopit. Realita, jakmile se zjeví, vnímána člověkem, je okamžitě uchvacována a ztrácí tak svou reálnost.

⁴² Tamtéž, str. 11.

⁴³ Tamtéž.

„Tak dlouho, dokud není nějaká iluze rozpoznána jako omyl, se její hodnota přesně rovná realitě. Jakmile je jednou rozpoznána iluze jako taková, už nejsou v jednotě. To je vlastní koncept iluze a on sám je iluzí.“⁴⁴

Z této výpovědi autor odvíjí tzv. *subjektivní iluzi*. Můžeme ji popsat tak, že každý objekt má svou subjektivní realitu na svém vlastní místě. Ostatní objekty přes jistou vzdálenost v prostotu existují ve své realitě, proto jsou pro sebe navzájem jakousi iluzí. Velmi dobrý příklad je hvězda ve vesmíru, kterou vidíme, ale ona sama už dávno neexistuje, a zbývá už jen její iluzivní světelný obraz.

Pojetí problematiky času dokonale opisuje autorovu teorii. Nic, co se děje a existuje, neexistuje samo o sobě v reálném čase, v jednom bodě reálného času. *Přítomnost*-ted' se rázem stává *minulostí*, kterou si můžeme vybavit jen z paměti, *budoucnost* je představa, která se ještě skutečně neodehrála⁴⁵, avšak je-li *budoucnost* aktuální, *přítomná*, rázem se rovněž stává *minulostí*.

Lze říci, že dochází jak k subjektivní iluzi na základě prostorového rozptýlení objektů, tak i na základě přítomnosti objektů v čase (tak je tomu právě u již zmiňované hvězdy).

⁴⁴ Tamtéž, str. 59.

⁴⁵ Toto je vcelku podobné pojetí času jako u sv. Augustina, který se snažil s problematikou času vyrovnat v rámci křesťanství a jeho dějin spásy, v rámci existence člověka a jeho konečnosti, a naopak nekonečnosti Boha. Pro člověka je čas minulostí, je však lineární a míří k určitému bodu, pro dobrého křesťana ke spáse. Pro Boha je naopak vše neustále přítomné, i budoucnost, a čas pro něj nemá žádné ohraničení.

4 FOTOGRAFIE

Úvodem

Fotografii jsem vybral jako velmi specifické médium, které může nést obraz. Hodně důležité je uvědomit si, že je spojena s mnoha vědeckými postupy, jejichž objevy musely předcházet tomu, než byla vynalezena fotografie samotná, a to ať už se jedná o papír či kov, na který byla zaznamenávána, chemické postupy, které jí umožnily vzniknout a uchovat si svou podobu, nebo digitální přístroje a média, která ji mohou taktéž různými způsoby vytvořit a uchovat.

Jakkoliv je fotografie na první pohled věrná své předloze, realitě, je zároveň tato vlastnost jejím velkým problémem; právě proto, jak Baudrillard poukázal na ne-stálost reality samotné.

4.1 Historie⁴⁶

Než vznikla fotografie podobná té dnešní, bylo zde mnoho pokusů, jak obraz zachytit a jak jej fixovat. Zpočátku bylo na osvit *světločivného* materiálu potřeba i několik hodin, nedařilo se fotografii fixovat, takže po vyvolání běžela chemická reakce dál, dokud obraz úplně nezčernal.

První úspěšná metoda fixace fotografického procesu se nazývá daguerrotypie. Dostala název po Louis Daguerrovi, který po 23 letech výzkumu v roce 1839 zdárně došel k postupu, který byl základem pro další vývoj až k dnešnímu stavu techniky. Fotografie byla pak dále zdokonalována Daguerrovým žákem i dalšími zainteresovanými. Daguerre nebyl jediným, kdo k objevu fotografie došel, ale byl prvním, jehož patent byl široce rozšířen.

Ještě téhož roku patent na vynález fotografie od Daguerra koupila francouzská akademie věd. Jelikož její představitelé ve fotografii spatřovali unikátní možnosti nejen pro vědu, *věnovali fotografii lidstvu*. Za využívání fotografické technologie nemusel nikdo platit žádné poplatky a fotografie tak měla dveře do světa otevřené dokořán.

Vědci byli fotografií nadšeni, „... *fotografie reprodukuje přírodu s věrností „rovnou přírodě samotné“*“.⁴⁷ Precizní detailnost fotografie byla vlastností, která měla posloužit ke zkoumání nejen objektů ale i jevů, jež bylo možné nyní rozebrat do posledního detailu, z každého úhlu, v každé sekundě.

⁴⁶ Esej S. Kracauer, *Fotografie* in K. Císař, *Co je to fotografie?*, Hermann & synové : Praha, 2004.

⁴⁷ Tamtéž, str. 28.

Díky tomu nepřekvapí, že první využití bylo právě vědecké. Spisovatel a lékař Oliver Wendell Holmes fotil chodící lidi a na fotografiích jejich pohybu založil kritiku díla tehdejších malířů, kteří sice lidi zdánlivě zobrazovali v chůzi, ale v polohách, jaké nemohou za reálných okolností při chůzi nastat.⁴⁸

Dalším vědcem, který vzal fotografii za svou, byl Charles Darwin. Ve spisu *Vyjádření emocí u člověka a zvířat* nahradil původní rytiny nearanžovanými momentkami, tyto totiž shledával rovnější skutečnosti. Ale nebyl to je Darwin, kdo fotografii upřednostnil před ostatními médii.

Komentář

Fotografie chůze lidí, popřípadě běhu koní, vypadaly velmi nepřírodně, protože malíři reálné pózy přizpůsobovali tak, aby vypadaly reálně, ne aby realitu odrážely. Svou roli hrálo estetické měřítko. Na tento „obraz skutečnosti“ byli lidé zvyklí. Fotografie tedy chytila malíře při činu a nepřímo je tak obvinila ze lži. Malířství později dostalo ještě jednu ránu, a to ve spojení se zobrazováním oblohy. Studium typologie mraků vyšlo najevo, že některé kompozice nemohou na obloze reálně nastat.

Zatímco malba odkazovala spíše k objektům, které zobrazovala, protože tvorba malovaného obrazu byla vždy otázkou delší časové periody (i to mohlo způsobit problém se zobrazením oblohy), fotografie jakoby spoutala realitu jako takovou, v setině sekundy. I proto je její obraz tak „reálný“, protože je absolutní.

Umění a manipulace⁴⁹

Fotografie se samozřejmě dostala i do povědomí uměleckých kruhů. Než se vytvořily nejruznější názorové tábory, což však bylo záhy, byla fotografie odmítána jako umělecké médium. Nemožnost jakkoliv manipulovat, upravovat objekty a jejich kompozice atp., tzn. pouhá fakticita a reálnost fotografie nemohla být pokládána za umění. Nejde přeci o nápodobu, ale otisk reality.

To, že se s fotografií nedá nijak pracovat, byl však zjevný omyl. Již od počátku totiž vznikaly komponované portréty lidí. První komerční fotografie využívala odmítavý postoj střední třídy k syrové reálné fotografii, a tak vznikaly nejrozmanitější inscenované kompozice

⁴⁸ Jako lékař také založil na těchto fotografiích kritiku nožní protězy.

⁴⁹ Tamtéž.

jednotlivců i skupin s různými romantickými náměty. Portrétisté fotografie retušovali, nebo dokonce používali „poškozené“ objektivy, které nezachytily rušivé detaily.

Jak bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, přesně takto mohla a může být realita manipulována a výsledný obraz tedy není otiskem syrové reality, nýbrž konstruovaného obrazu reality.

Vynález fotografie přišel ve správnou dobu. Jednak sílily tendence oprostit se od romantismu, snahou bylo zobrazovat věci reálně (realismus), což fotografie splňovala. A k tomu se objevovaly pozitivistické tendence, které chtěly svět poznávat vědeckými metodami – v tomto směru měla pomoci právě fotografie, která umožňovala zkoumání bez jakéhokoliv zkreslení.

Fotografie se také osvědčila jako prostředek archivace, jakési *zrcadlo s pamětí*. A paměť, to je to, co fotografii provází. Není to jen naše vzpomínka na lidi a objekty na fotografiích, ale je to fotografie samotná, která uchovává ve své paměti to, co zaznamenala i pro „diváky“, kteří s lidmi, objekty ani místy na ní nemají nic společného.

4.2 Shoda a spory

Úvodem⁵⁰

Někteří malíři a fotografové nesouhlasili s negativní kritikou fotografického umění, protože i vytváření fotografického obrazu vyžaduje jistou kreativitu. Oko pro detail, cit pro světlo, moment, kompozici. A navíc aranžmá či úprava fotografií probíhala na základě *uměleckých konvencí*, čímž se fotografie jako otisk reality malbě blížila. Někteří fotografové dokonce cíleně napodobovali tradiční umění, např. stínohru portrétů, či kompozici scén. Například Adam-Solomon fotil portréty *s rembrandtovským nasvícením*. Tyto fotografie přiměly básníka Lamartina, původně velkého kritika fotografického umění, uznat, že fotografie není jen plagiátem přírody.

Z tohoto však vyplynul nešvar, a to manipulovat fotografii všemi možnými prostředky tak, aby vznikla dokonale krásná fotografie. Na oltář umění tak byla absolutně obětována pravdivostní hodnota syrové fotografie. Někteří tuto vlastnost jen zanedbávali, jiní jí dokonce pohrdali.

Každopádně, již roku 1843 začali vědci od zkoumání prostřednictvím fotografie upouštět.

⁵⁰ Tamtéž.

Shoda panovala v tom, že fotografie jsou kopie přírody. Sporem zůstávala estetická rovina fotografie. Realisté nadále odmítali fotografii jako svěbytné umění.

Objektivita fotografického materiálu by však mohla být pomůckou:

Hlasy proti obecně – mechanické zobrazení skutečnosti není umění, ani se na něm nemůže podílet. Baudelaire – fotografie nezhmotňuje *sny*, vize, nápady.

Hlasy smířlivé obecně – fotografie připomíná přírodu, může být přinejmenším inspirující. Delacroix – fotografie jsou *slovník přírody*, z kterého umělci mohou číst.

Hlasy pro – fotografové – úpravami lze ze surového mechanického obrazu fotografie dostat krásu.

Kompromis – fotografie není imitací ani uměním v tradičním slova smyslu.

Komentář

Pokud se vrátíme k Platónovu pojetí vizuálních obrazů, fotografie by i u něj zaujala speciální místo. Minimálně by ve fotografii spatřoval stejnou hrozbu, jakou vidí v syntetických obrazech. Otázkou je, zda by pro něj nepředstavovala stejné nebezpečí, jako pro Baudliarda. Přeci jen, není mimetická, ale je otiskem, jak již bylo zmíněno.

Uvedl jsem, že se zdržím řešení estetických problémů obrazu, proto mi předchozí text poslouží ke konstatování, že fotografické umění nemůže být dle Platóna pojmáno za umění mechanické. Fotograf nevytváří nic funkčního dle zadání uživatele. Stejně jako ostatní vizuální obrazy (obrazy syntetické) i fotografie jen dokonale odráží neexistující, je každopádně neutilitární.

Fotografie jako médium, současné názory a tendence⁵¹

Každé médium má své specifické druhy komunikace, které vyvolává a které naopak nevyvolává. Na čem se průkopníci fotografie se současníky shodnou je specifičnost fotografie. Toto je potvrzením svěbytnosti fotografie obecně.

Podstata vzniklé entity ve fotografii nadále přetrvává a je dokonce schopna odhalit její další důsledky.

⁵¹ Tamtéž.

Realisté (podobní těm z 19. století), jako například Edward Weston, si cenili přesnosti a odhalující schopnosti zachycení nepozorovatelných detailů, Weston obdivoval dokonalý přechod od bílé po černou (černobílá fotografie).

Inovativní přístupy fotografů pomohly odhalit netušené rozměry reality. László Moholy-Nagy fotil předměty z nezvyklých úhlů pohledu, nebo například fotografoval neobyčejné kombinace předmětů a využíval mikro- a makrofotografie. Pro širokou veřejnost tak mohl odhalit zázraky okolního světa, kterého by nebyla sama s to dosáhnout.

Fotografie v průběhu času získala mnoho funkcí. Velmi důležité je, že rozšířila lidské vidění světa například mikro pohledy (detaily předmětů) a makro pohledy (fotky z ptačí perspektivy, panoramatický pohled). Objekty dostávají nový nerozpoznatelný vzhled.

Rozvrácením tradičních pohledů na svět a realistickým zobrazením, přispěla fotografie ke vzniku abstraktního umění a silně ovlivnila téměř všechny odvětví lidské činnosti.

4.2 Očekávání a nešvary

Úvodem

Shody a spory fotografů, výtvarníků i vědců nemohly zůstat bez odezvy ve filosofii, zřejmě však i bez nich by teoretici fotografie přivedli na svět filosofická témata, která fotografie sama implikuje.

S Baudrillardem jsme se zastavili u tématu reality a u obrazů obecně, věnuje se však i fotografii samotné, což bylo zmíněno a bude nyní rozvedeno. Velmi zajímavý je postřeh Waltera Benjamina, který srovnával syntetický obraz a fotografii (film), jímž vcelku dobře dokresluje Baurillardovu teorii vyprázdnění reality.

Je velmi zajímavé, že problematickými stránkami fotografie se zabývají i výstavy, kde nejde o vystavení fotografií jako uměleckých děl, ale jako objektů, které jsou eticky, či z pohledu autenticity nebo i jinak rozporuplné.

Baurillard⁵²

V kapitole *Objects in this mirror*⁵³ Baudrillard rozebírá problematiku fotografie: „*Fotografie uchovává moment mizení, ...*“⁵⁴ V okamžiku, kdy stiskneme spoušť fotoaparátu a zachytíme

⁵² J. Baudrillard, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001.

⁵³ Tamtéž, překládám jako „Objekty v tomto zrcadle“.

⁵⁴ Tamtéž, str. 93.

prchlivý okamžik, kompozici objektů, vše mizí v čase, respektive v minulosti, a zůstává už jen v paměti fotografického materiálu.

Fotografie narozdíl od tradičního obrazu (malby, kresby atd.), který právě zde Baudrillard nazývá syntetickým, zachycuje reálné předměty bez vypuštění reálného. Přesto reálný život na dvourozměrném médiu absentuje, do reality nás však fotografie vtahuje details, jež zachycuje bez nejmenších obtíží, s precizní přesností.

S absencí života se pojí i mlčení objektů, které fotografie zachycuje. Město, voda, hudební kapela. Vše vydává rozmanité zvuky, fotografie je však proměňuje v němou zploštělé objekty. Hovoří jen obraz.

Komentář

A problém nastává právě ve chvíli, když by měl hovořit pouze obraz. Protože fotografie jedné scény nemá jednu interpretaci. Neznáme-li kontext situace na fotografii, neznáme-li účel pořízení fotografie, nemůžeme s určitostí říct, zda se jedná o fotku z dovolené, o fotku dokumentární, nebo zda je fotografie z nějakého důvodu komponovaná. Pokaždé bychom si však kladli další otázky – co nám turista chtěl fotografií říct, co dokumentarista míní svou fotografií, jaký má smysl umělá kompozice atd.

Je zjevné, že fotografie potřebuje svůj komentář. Ale tento může z fotografie udělat i nebezpečnou zbraň. To se dělo a děje především v rámci propagandy. Obraz fotografie lze pomocí komentáře reinterpretovat, tak aby byla v souladu s ideologií.

Anebo, a to se vracíme k problematice autenticity fotografického materiálu, můžeme fotografii zkomponovat, retušovat a jinak upravovat. Pokud divák manipulaci s materiálem nepozná, podařilo se nám zmanipulovat nejen fotografii, ale také diváka. Za zmínku stojí pojem *estetika mizení*⁵⁵, který se proslavil především díky propagandě Sovětského svazu (Lenin, Stalin), z jejichž fotografií postupně mizeli pro režim již nevhodní spolustraníci a armádní příslušníci⁵⁶. Ze současnosti stojí za zmínku vymazání televizního štábu, který na fotografii rušil pietu pohřbu Kim Čong-ila.

⁵⁵ Tento pojem rozebírá Paul Virilio (P. Virilio, *Estetika mizení*, Mervart : Červený Kostelec, 2010.), jedná se o retušování fotografií, respektive umazáváním celých částí fotografií, na kterých se objevuje něco nevhodného nebo někdo nevhodný. Estetika mizení je v negativním slova smyslu spojována s propagandou.

⁵⁶ D. Girardin, Ch. Pirker, katalog výstavy *Kontroverze: právní a etická historie fotografie*, překl. J. Pelikán, Actes Sud, Musée d'Elysée : Lausanne, 2008, čísla stran neuvedena:

„Nikolaj Ježov se stal v roce 1936 komisařem Ministerstva vnitra a šéfem NKVD, sovětské tajné policie. V prosinci 1938 byl vystřídán Berijou, který jej dal zavřít. V únoru 1940 byl po krutém mučení zastřelen, ... fotografie ukazují postupně Josefa V. Stalina s Nikolajem Ježovem a bez něj. (Pozn.: Jedná se o totožné fotografie, na jedné jsou však tři postavy na druhé už jen dvě.) Komunistická strana kontrolovala každou stránku

Je nadmíru zjevné, že s pomocí vhodného komentáře může vzniknout fotografie s úplně jiným významem, nebo může být vlastně pokládána za fotografii novou. Může vytvářet svůj vlastní kontext, do kterého jakoby sama zapadá.

Podstata obrazu fotografie

V eseji *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* Walter Benjamin⁵⁷ píše o *auře*, kterou syntetický obraz držel právě svou podstatou originálu, tuto auru však fotografie postrádá. Je tu nekonečná reprodukovatelnost fotografie, která absolutně opouští pojem originálu – jediným originálem je matrice, tedy film.

Je ale fotografie opravdu odrazem reality? Ač si to většinou neuvědomujeme, ne přímo. Protože, vezmeme-li v potaz fotografický proces od pořízení fotografie po její vyvolání, z *osvícení filmu realitou* vzniká negativ, který musí být převeden na pozitiv. Každá fotografie je jiná, dle fotoaparátu, opotřebení negativu, chemikálií, papíru, zvětšení, či zmenšení, vady fotografií, stárí jednotlivých kopií. Z toho, oproti tomu, co již bylo napsáno, vyplývá i jistý nárok na originalitu fotografie, jenže nuance rozdílů je většinou tak zanedbatelná, že rozdíl není pro lidské oko patrný.

Otázkou zůstává, čeho je fotografie referentem? K čemu odkazuje, když původní obraz/kompozice/stav věcí už zanikl? Klíč je v paměti fotografické matrice.

Co totiž nejde fotografii upřít je její schopnost vyvolat *vzpomínky* na věci již minulé, popřípadě obrazy věcí již minulých. Aktualizovat jejich přítomnost v naší mysli, tím, že je aktuálně vidíme na obrazu fotografie. Je zřejmé, že však musí být někde v našem vědomí virtuálně obsažena *vzpomínka*, která by mohla být aktualizovatelná. Bez *vzpomínky* je ale fotografie stále schopna aktualizovat minulost, která je v ní virtuálně obsažena, pro každého.

Shrnutí

Fotografie je nekonečně reprodukovatelná se zdánlivě stejným výsledkem, podobou, které jsou závislé na procesu její tvorby a stárí dané kopie.

společenského, kulturního i politického života země. Přepisovala historii stejně jako literaturu. Byly systematicky vydávány nové edice románů, z nichž mizely řady lidí, stejně jako ve skutečnosti. Nesnaží se opírat skutečnost, spíš se ji snaží ukazovat. Stalin povýšil retušování na opravdový systém, a vynalezl tak estetiku mizení, která nevyvolávala kontroverze, nýbrž teror, drtící jakýkoliv pokus o kritický projev.“

⁵⁷ W. Benjamin, *Iluminácie, Kalligram* : Bratislava, 1999.

Fotografie je otiskem-odrazem-obrazem části reality, avšak vždy *minulé*, a minulost je to, čeho je fotografie referentem.

Fotografie je tedy schopná aktualizovat svým obrazem minulost.

4.3 Dnešní svět v obrazech

Zatímco dříve bylo lidstvo například v zajetí mýtu, nebo písma, popřípadě jej ovlivňovaly *metanarativní příběhy*⁵⁸, dnešní společnost je v zajetí vizuálních obrazů, potažmo audio-vizuálních médií.

Tento jev není založen je na obraze statickém (fotografii), ale též na pohyblivém obraze (filmu), který do světa masově denně vypouští televizní obrazovky v milionech domácností a na celé řadě dalších míst. A není to jen televize, ale dnes díky Internetu i počítač.

Susan Sontagová právě tento moment vystihla ve svých esejích *O fotografii*:

*„Lidstvo dál zatvrzele otálí uvnitř Platónovy jeskyně, libujíc si, dle pradávného zvyku v pouhých odrazech skutečnosti. ... Nejgrandióznějším výsledkem fotografického projektu je nakonec dojem, že celý svět lze podržet v našich hlavách – jako antologii obrazů.“*⁵⁹ Jakoby se obývací pokoj s televizí nebo pracovna s počítačem staly „jeskyní“, kde člověk setrvává, kde se setkává s realitou. A přitom se setkává jen se zdánlivými stíny – od fotografií, seriálů a filmů na Internetu, přes televizní publicistické pořady a zaručeně pravdivé zprávy z první ruky – tak jak je tomu v podobenství o jeskyni. A přitom realita čeká venku.

Sontagová⁶⁰ uvádí zajímavou myšlenku obrazového kapitálu. Jak naznačuje i citace, velkým bohatstvím není jen obraz v naší paměti, ale je to odraz – obraz na fotografii. Pro mnohé se fotografie pojí se zážitkem či událostí. Jakoby bez fotografie zážitek nebo událost vlastně nebyly ani reálné. *„Fotografie podávají důkazy.“*⁶¹ A to i přesto, že mohou realitu deformovat. Důležité je, že se realitě podobají, to je dostatečný důkaz. Například turisté fotí a získávají tak na každém kroku důkaz o tom, že jejich cesta byla opravdová, že Eiffelovu věž opravdu viděli, nebo že pod ní dokonce stáli. Jsou s ní přece na jedné fotografii.

⁵⁸ J.-F. Lyotard, *O postmodernismu*, Filosofia : Praha, 1993. Ztráta vlivu metanarativních příběhů dovedla společnost k holocaustu, který tuto nevíru v ně v podstatě zakončil. Metanarací bylo například křesťanství, které sjednocovalo velkou část lidské populace, mohl to být však i pocit vlastenectví, jako uvědomění si národní soudržnosti, což posléze vedlo k posílení ideologií jako byl nacismus nebo komunismus.

⁵⁹ S. Sontagová, *O fotografii*, Paseka/Barrister & Principál : Praha/Litomyšl, 2002, str. 9.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž, str. 11.

Vyfotografováním objektu si jej přivlastňujeme a můžeme si jej vzít s sebou, ukázat jej rodině, přátelům. Sontagová⁶² fotografie nazývá *miniaturami reality*, ale zároveň dodává, že vytváří realitu novou – vlastní průmysl. Stejně jako papír i papírová fotografie stárne, jako umělecký počin má svou cenu, fotografie jsou prodávány, stejně jako předměty na nich.

Vyfotografováním si můžeme „... *přivlastnit ... prostor, v němž se cítíme cizí*.“⁶³ To spojuje Sontagová s širší rodinou, z níž dnes zbylo právě jen fotoalbum cizích lidí a míst s nimi spjatých. Fotoaparát a fotografie „... *proměňuje to, co prožíváme ve skutečnost*“,“⁶⁴

Zkušenost s fotografií

Stojí za povšimnutí, že většina turistů velmi aktivně fotografuje veškeré krásy města či taje přírody a věnuje tomu mnoho času. I účastníci výstav, je-li to možné, pořizují fotografie samostatných exponátů, fotí se s nimi, nebo vyhledávají zajímavé kompozice světla a stínu, kompozice exponátů, místo toho, co by se svými smysly věnovali exponátům samotným. Pozadu nezůstávají ani hosté večírků a nejrůznějších událostí, kteří vytváří skupinové fotografie, legrační „momentky“ atd., jakoby samo focení bylo zábavou, nikoliv narozeniny, tanec, nebo hudební koncert.

Zde se projevuje zásadní efekt: naše požítky z vjemů a emoce jsou doslova uloženy ve fotografiích, uloženy „na později“. Fotografie nám totiž umožňuje „projít“ si město nebo údolí, výstavu či zažít party znovu. Zpětně obdivujeme všechny krásy i bizarnosti, všímáme si nových detailů, kterým jsme tvář v tvář nevěnovali pozornost, a konečně se opravdu zasmějeme u našich komponovaných momentek.

Zatímco dříve jsme několik dní čekali na vyvolání fotografií, abychom je mohli uložit do alba a pochlubit se s nimi, což emoční odezvu mírně ochlazovalo, dnes prostřednictvím digitální fotografie může obrázky procházet ihned po akci a uložit je na Internet a podělit se se zbytkem světa.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž, str. 14.

⁶⁴ Tamtéž, str. 15.

5 VIRTUÁLNÍ REALITA

Úvodem

Ve virtuální realitě obraz plně uplatňuje svůj klamavý charakter. Fotografie se zde stává královnou a film králem. Bez ohledu na to, jestli jsou autentické, nebo klamavé. Naopak neukazovat pravdu či klamat je podstatou.

Ve třetí kapitole *Digitalizace čili virtualizace informací* spisu *Kyber kultura* francouzského odborníka na média Pierra Lévyho je popsán vztah digitalizace a virtuální reality. Zatímco virtuálnost je dle Lévyho běžně přítomna i v oblasti přírody, informace se stává virtuální až s jejím přechodem do digitální podoby.

Digitalizovaná forma fotografie ji pomáhá ještě účinněji reprodukovat – aktualizací obrazů, které nese.

5.1 Pierre Lévy

Zlaté tele

V první podkapitole *Zlaté tele*⁶⁵ Lévy píše o francouzské umělecké výstavě *virtuálního umění*. Lze říci, že zde jde především o využití nových médií, k nimž samozřejmě patří média pracující s počítačovými daty, tedy konkrétně s digitalizovanými informacemi.

Lévy zde popisuje virtuální exponát, respektive virtuální expozici: klasická místnost s klasickým podstavcem pro klasický exponát. Reálný exponát však chybí. Je zde pouze virtuální, v místnosti je totiž i malá přenosná obrazovka naprogramovaná tak, že pokud návštěvník nastaví obrazovku mezi sebe a podstavec, obrazovka mu zobrazí exponát umístěný na podstavci – zlaté tele.

Přibližováním a oddalováním může návštěvník zkoumat tele ze všech úhlů a to do absolutního detailu. Jediný problém je s jeho vnitřkem. Netvoří jej žádný reálný materiál, jen digitální vnější plášť, a tak je vlastně zevnitř neviditelný, prázdný, uvnitř neexistuje.

Autor spisu popisuje možné roviny chápání tohoto virtuálního objektu – zlatého telete. Jeden je řekněme biblický a kritický. Jedná se o zlaté virtuální tele, modlu moderní doby: „... není skutečně zde, ... bez podstaty, bez vnitřku.“⁶⁶

Modla sama o sobě zde hraje velkou roli, protože jen ten, kdo modlu uctívá ji dělá modlou, stejně jako aktivní návštěvník výstavy svou činností nachází virtuální modlu.

⁶⁵ P. Lévy, *Kyber kultura*. Karolinum : Praha, 2000.

⁶⁶ Tamtéž, str. 43.

Napodobováním toho, co stvořil Bůh (porušení druhého přikázání Desatera), vytváříme novou realitu, kterou bychom mohli považovat za stejně virtuální, jako je *realita* digitálního zlatého telete, jehož *zlo* spočívá v tom, že ve skutečnosti neporušuje nic. Nevytváří totiž nic, co by bylo skutečné, tedy hmotné ve světě reálném, jednoznačně však vytváří skutečnost virtuální, kterou z našeho světa můžeme nahlédnout, což je problematické.

Komentář

Myšlenka virtuálního zlatého telete je velmi významná vzhledem k pojetí reality velkými monoteistickými náboženstvími – judaismus (Tóra), křesťanství (Bible – Starý zákon) i islám (Korán). Odmítají sice obrazy lidí a zvířat především jako předměty možného modloslužebnictví, ale právě tato možnost založila tradici, nezobrazovat je vůbec. Během staletí tyto tendence slábly, anebo naopak sílily. Příkladem mohou být křesťanské ikony a hnutí ikonoklasmu (s ohledem na mocenské konsekvence tehdejší doby).

Řekněme, že náš svět – pravá realita – stvořený Jahvem/Bohem/Alláhem (dále jen bůh) má jako jediný původní nárok na svou existenci. Nejde jen o samotný odklon od boha, jde také odklon od reality, kterou stvořil. Od něčeho v čem jej a pravdu můžeme nacházet, protože v námi stvořených obrazech se skrývá zlo nepravdy, za klamem jejich pravosti.

Zde nacházíme přímou paralelu s Platónem: zatímco nejvyšší idea dobra/bůh pro nás vytváří a osvětluje pro nás reálný svět, my ulpíváním ve světě stínů a odrazů, v jeskyni a v této hyperrealitě ztrácíme kontakt s realitou. Kontakt s původní realitou a přes ni i s bohem, ideou dobra. Jakoby nás kontakt s bohem měl udržovat v reálném světě, varovat a uchránit před hrozbou obrazů, která už je dnes bohužel dovršena (viz Baudrillard).

O virtuálním obecně

Lévy⁶⁷ rozebírá význam slova virtuální: „Slovo „virtuální“ lze vykládat nejméně ve třech významech, ve smyslu spojeném s informatikou, v běžném smyslu a ve smyslu filozofickém.“⁶⁸

Vzhledem k promíchání těchto tří základních významů obecně dochází k fascinaci z pojmu *virtuální realita*.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Tamtéž, str. 44.

Tak tedy, ve filosofii je virtuální něco jako síla, která je schopna aktualizovat určitou virtuální možnost. Lévy používá příklad z přírody: „... *v semenu je virtuálně přítomen strom...*“⁶⁹ Virtualita je tedy ve filosofii reálná, respektive v realitě obsažena.

Deleuze se například shoduje s Bergsonem v tom, že není jen možnost, která se uplatní určitým způsobem tak, jak už se dříve uplatnila, a skutečnost, ve které se možnosti projevují, z čehož by plynulo omezení možností na to, co už zde bylo, ale existuje také virtuální, to jakým způsobem se může něco projevit, a aktuální, to jak se to opravdu projeví, což například u semínka a stromu umožňuje podobu rodovou, nikoliv však podobu absolutní – tedy kopii.⁷⁰

Lévy⁷¹ zmiňuje, že v běžném slova smyslu je virtualita naopak brána jako opak reálného. Něco bez jakékoliv hmotné (reálné) podstaty. Jako například umělý svět vytvořený počítačem.

Filosofie však staví vedle sebe virtualitu a aktualitu (viz výše). Strom je v semenu virtuálně přítomen, i když z něj aktuálně nevychází. Ta možnost tu však ve skutečnosti je. V tomto případě bychom mohli mluvit o virtualitě ve smyslu potenciality.

Tato virtualita, jak autor uvádí, je síla (potenciál), která není omezena místem ani časem. Může se uplatnit kdykoliv a kdekoliv. Tedy virtualita se může stát aktuální, stát se realitou.

Autor používá příkladu slov, která aniž by měla sama o sobě hmotnou podstatu, virtuálně visí v našich myslích, dostávají pomocí aktualizace *reálnou podobu* tím, že jsou například vyřčena. Bezprostředně po té však opět zmizí (ne, že by se před tím snad objevovala v hmotné podobě, pouze v podobě aktuální).

Z rozboru týkajícího se slov vyplývá, že virtuální je reálné. Slova mohou vzniknout kdykoliv a kdekoliv, nelze je polapit, přesto jejich existenci nelze popřít.

Velmi důležité je, jak autor uvádí, i to, že jednotlivé aktualizace virtuálního se mohou lišit. Zůstaneme-li u slov: „... *z akustického hlediska a stejně tak i sémanticky žádná z aktualizací téhož slova přesně neodpovídá jiné...*“⁷²

„*Ve virtuálním je nekonečný zdroj aktualizací.*“⁷³ (viz Deleuze, resp. Bergson).

⁶⁹ Tamtéž, str. 45.

⁷⁰ G. Deleuze, *Bergsonismus*, Gramond : Praha, 2006.

⁷¹ P. Lévy, *Kyber kultura*. Karolinum : Praha, 2000.

⁷² Tamtéž, str. 45.

⁷³ Tamtéž, str. 45.

Dostáváme se k třetímu významu virtuálního, respektive spojení virtuálního a kybernetického (informačního).

Jedno spojení je přímé. A to skrze digitalizaci, která je: „... *přirovnávána k určitému druhu virtualizace*.“⁷⁴ Vysvětlení je jednoduché. Přepsání reálných informací do binárního kódu a uložení na digitální paměti (pevné disky, servery atd.) rovněž umožňují vyvolání/aktualizaci na nesčetných místech v jakémkoliv časovém horizontu. Může jít o místní síť, ale může jít o síť celosvětového měřítka – Internet.

Jak již bylo řečeno, informace v binárním kódu jsou sice někde *reálně* umístěny, ale jejich aktualizace je možná kdekoliv v síti. Uložení/charakter kódu má však sám o sobě virtuální charakter, jednak 0 a 1 z pevného disku nevyčteme a pak, i kdybychom mohli, je třeba jejich *aktualizace/rozkódování* (pomocí programů a přístrojů), abychom získané informace byli schopni vnímat či využít v podobě pro nás srozumitelné.

Dnešní digitální virtuální způsoby komunikace nejsou ničím novým, předcházely jim jiné virtuální komunikace: „... *písmo, zvukový a obrazový záznam, rozhlas, televize a telefon. Kyberprostor podporuje styl spojení víceméně nezávislý na geografické umístění ... a časové shodě*...“⁷⁵ Tuto službu už nám umožnil telefon a ještě jeho stará předchůdkyně pošta, ale kyberprostor navíc umožňuje sdílet společnou paměť (nebo virtuální *místnost*, která není zasazena v žádném prostoru a není omezena ani časem) v reálném čase, bez ohledu na časové prodlevy a geografické rozmístění sdílejících.

Sem můžeme zařadit i virtuální organizaci skupin, firem a též funkci peněz, která je virtuální od počátku, avšak v kyberprostoru se jí dostává absolutní svobody.

„*Rozšíření dalšího univerzálního prostoru rozevírá akční radius virtualizačního procesu*.“⁷⁶

Digitalizace⁷⁷

„*Digitalizace informace spočívá v tom, že je převedena do počtů*.“⁷⁸ Přiřazením číselných hodnot určité řadě prvků vybraného média tak můžeme digitalizovat v podstatě cokoli:

- text – přiřazením čísel jednotlivým písmenům a dalším textovým znakům,

⁷⁴ Tamtéž, str. 45.

⁷⁵ Tamtéž, str. 46.

⁷⁶ Tamtéž, str. 47.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, str. 47.

- fotografie – rozložením obrazu na body – přiřazením číselné hodnoty pro umístění bodu na osách XY a přiřazením jeho barevné hodnoty (záleží na typu zobrazovacího zařízení),
- zvuk – zaznamenání zvukových amplitud,
- lze digitalizovat i prostorové objekty, kde s polohou a barvou budeme pracovat stejně jako u dvourozměrného obrazu, jen přibude 3. prostorová dimenze Z.

Neopomenutelné však je, že převádíme „objekty“ (text, obraz, zvuk, předmět) na binární obrazy (do binárního kódu), které se podstatě těchto „objektů“ vzdalují. Nejenže binární obraz není člověk schopen sám rozluštit, ale ani tento proces zprostředkovaný elektronikou nenapomáhá navrátit se k „objektu“ samotnému. Tento fakt opět nahrává Platónovu a Baudrillardovu pojetí, protože je to právě binární kód, který mezi člověka a realitu staví nepřekonatelnou zeď bránící mu poznat reálné, a člověk nejenže otálí v jeskyni (Platón, Sontagová), člověk do ní doslova vrůstá.

Komentář

Dalším osekáním reality je předpoklad pro digitalizaci informace (dat), tedy možnost změřit danou informaci. Bez této možnosti by nebylo možné přiřadit číselnou hodnotu, která by byla zapsána do binárního číselného kódu (0 a 1). Jednoduchost binárního kódu umožňuje téměř bezztrátovou kopírovatelnost, přenositelnost a rekonstrukci souboru informací, další možnosti jako například lepší katalogizace a vyhledávání digitalizovaných⁷⁹ informací zapříchují postupnou digitalizaci starších dat (klasické fotografie, texty) a samozřejmě vytváření informací rovnou v digitální podobě samotné (digitální fotografie, digitální videa, texty psané na počítači). Ale jsou počítky, jako například vůně, anebo dokonce celé vědecké obory, které nejsou založené na měřitelnosti, digitálně zachytitelné. Toto je extrémní příklad, ale je zjevné, že se nevyhneme selekci prvků, které jsme schopni změřit a následně zdigitalizovat. Například i digitální fotografie je omezena jen na určité množství bodů.⁸⁰

⁷⁹ Digitalizovaná fotografie je oscanovaný digitální obraz fotografie papírové. Digitalizovaný text může být buď také oscanovaný (z papíru), nebo pro lepší vyhledávání přepsaný jako text digitální apod.

⁸⁰ Anglická zkratka DPI – dots per inch, neboli bodů na palec – definuje rozlišení digitálního obrazu, u elektronických zařízení jako je scanner, digitální fotoaparát nebo digitální kamera určuje maximální rozlišení obrazu, které je schopen pořídit. Čím více bodů na palec, tím větší kvalita obrazu. Je samozřejmě cílem dosáhnout takové kvality, aby lidské oko body nezpozorovalo.

Dematerializace nebo virtualizace?⁸¹

Nemateriálnost/virtuálnost digitalizovaných dat je zdánlivá – musíme pamatovat na nosiče, které informace „nuly a jedničky“ nesou zaznamenané pomocí nejrůznějších technologií založených na fyzikálních objevech, fyzikálních vlastnostech materiálů/sil.

Například oscanováním papírové fotografie sice dochází k její dematerializaci, ale digitální informace je nesena hmotnými nosiči a na nich zaznamenanými čísly (náboji atp.). Jediný rozdíl tedy je, že digitální fotografie zabírá menší místo než fotografie analogová.

Pro vyvolání papírové fotografie potřebujeme přístroje, (vyvolaný) film, papír a chemické přípravky, které vstupují do chemických reakcí. Pro vyvolání digitální fotografie potřebujeme zobrazovací zařízení a nepatrnou dávku energie, která ji umožní na přístroji zobrazit.

Uložený digitální obraz můžeme přirovnat ke stromu virtuálně uloženému/přítomnému v semeni (viz výše). Jde pouze o akt aktualizace, o akt vyvolání jej z paměti přístroje, kde je uložen. Semeno je v tomto případě *strojem* na produkci stromu. Počítač strojem na re-produkci obrazů.

Stejně jako analogová fotografie (negativ) umožňuje nespočetné množství kopií, úprav fotografie (zvětšení/zmenšení, retuš, úpravy, výřez...), tak i digitální nebo i digitalizovaná fotografie disponuje těmito možnostmi. Dle výkonnosti počítače a funkcí programů lze však s fotografií dosáhnout mnohem většího počtu operací.

Počítač může díky sběru dat sám obrazy (zvuky, texty) nejen vytvářet, kombinovat, ale „... *je to především vykonavatel virtualizace informací.*“⁸²

Předností digitální fotografie ve spojení s Internetem je její možnost aktualizace téměř kdekoli na světě. Gilles Deleuze a Félix Guattari⁸³ popisují svůj požadavek nového způsobu myšlení – vymezují se oproti klasickému arborescentnímu typu myšlení, který jde od kmene přes jednotlivé větve k drobným větvičkám. Jejich nový způsob anarchaické rhizomatické myšlení má mnoho společného s Internetem, jejich princip je téměř stejný. Nejedná se o uzly nakupených informací, které by byly spojeny lineární sítí, i když je Internet jako síť popisován. Informace (v našem případě například fotografie) jsou v podstatě přítomny v každém místě, respektive mohou být na kterémkoliv místě rhizomu/Internetu aktualizovatelné. Tato otevřenost skýtá netušené obzory.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž, str. 52.

⁸³ G. Deleuze, F. Guattari, *Tisíc plosin*, Hermann : Praha, 2010.

Virtuální realita⁸⁴

„Virtuální realita ve svém nejsilnějším významu popisuje zvláštní druh interaktivní simulace, ve kterém má průzkumník tělesný pocit, že je ponořen do situace definované databází.“⁸⁵

Pomocí přístrojů (obrazovek, displayů, zvukových zařízení, rukavic se senzory, motorickými senzory atp.) simulujeme obraz (situaci), která před očima průzkumníka vytváří prostorovou iluzi (3D obraz). Jak obrazově, tak zvukově. Snímáním pohybů a dalších tělesných reakcí pomocí nejrozličnějších senzorů umístěných na těle průzkumníka a kolem něj dostává počítač data, která vyhodnocuje a s ohledem na ně simulovaný obraz (a zvuk) přizpůsobuje průzkumníkovi. Ten v umělém prostředí může operovat i s virtuálními předměty, které však vidí jen on (stejně jako Zlaté tele na výstavě), které jsou jen vyvolány z paměti počítače.

I přes velmi dokonalé simulace virtuální reality však průzkumník zatím nemůže zapomenout, že je v simulovaném virtuálním světě.

5.2 Facebook jako virtuální sociální realita

Na reálný svět však zapomínají uživatelé sociálních sítí, ty jsou současným fenoménem, který si v různé míře podmanil takřka všechny uživatele Internetu.

Facebooku (dále jen FB) se – jako jedné ze sítí – podařilo vytvořit „virtuální realitu“ i bez všech technických vymožeností uváděných v předchozí podkapitole.

Základní funkční diádou je *sdílení a komentář*. Základním stavebním prvkem jsou *profily* uživatelů.

Uživatelé sdílejí své stavy (tělesné i duševní), fotografie, videa, oblíbené písně, odkazy na Internetu atd. a ostatní uživatelé je mohou komentovat. Mohou je sdílet na svém profilu, nebo i na profilu druhých.

Jak již bylo napsáno o fotografiích, běžíme domů, abychom se na ně podívali a prožili své emoce a zkontaktovali se s realitou, kterou zachycují, právě FB k tomuto účelu výborně slouží.

Už se nepotřebujeme nad papírovými fotkami s přáteli scházet, nemusíme sedět ani u stejného počítače, stačí, když je sdílíme na FB. Paradoxní je, že veškeré emoce jsou nyní převáděny do textu a nejsou tedy sdíleny v reálném světě, ani v reálném čase, jsou sdíleny ve

⁸⁴ P. Lévy, *Kyber kultura*. Karolinum : Praha, 2000.

⁸⁵ Tamtéž, str. 64.

virtuálním světě FB, který si můžeme aktualizovat z jakéhokoliv místa na světě, kde se připojíme k Internetu, kde na nás emoce druhých počkají.

A podobně, jako u fotografie, je tomu na FB i s dalším sdíleným materiálem:

Necítím se dobře, sdílím své pocity na FB, ostatní sdílí své pocity sounáležitosti, nebo dokonce sdělí, že se sami cítí špatně.

Sociální komunikace se přesouvá na FB. Témata, která bychom běžně probírali nad kávou, fotoalbem či při poslechu hudební novinky jsou přesunuta sem. Díky možnosti vzájemného psaní zpráv se sem však přesouvá i další komunikace, ta každodenní. Lidé se přes FB jen zdraví, jsou schopni se pohádat, najít si a budovat vztah, anebo se rozejít. Opravdu zapomínají na umělý charakter FB.

Co je podstatné, že si svým *profilem* člověk vytváří alterego. Identitu založenou na selekci informací, které o sobě chce světu skrze FB sdělit, založenou na fotografiích, které sám vybere, aby jej pokud možno co nejlépe reprezentovaly. Vytváří se tak obraz sebeprezentace, který ale vůbec nemusí být shodný s realitou. FB není míněn jako seznamka, kde o sobě lidé řeknou především to hezké, aby zaujali, a možná i proto panuje všeobecný názor, že profily uživatelů (i díky fotkám) jsou autentické.

Reálná podstata uživatelů FB, se přesouvá do jejich profilu, který vytváří obraz identity. Tento obraz je mnohem nebezpečnější, než kterýkoliv jiný v minulosti. Protože především mladší generace na FB opravdu žijí. Na okraj, jste-li přátelé v reálném světě, musíte být přátelé i na FB. Což ale neplatí obráceně.

Jako je fotografie důkazem toho, že se nějaká událost stala, FB je zárukou toho, že se nějaká událost stane. Pokud totiž pořádáte například oslavu narozenin, je nutné seznat přátele přes FB. Jak jinak by se o ní dozvěděli tolik informací na jednom místě, kde jinde by mohlo 30 lidí sdílet nadšení, nebo se omlouvat, že nedorazí apod. Obraz události je pak doplněn fotografiemi, které byly pořízeny, aby bylo potvrzeno nejen to, že akce proběhla, ale hlavně to, že se všichni bavili.

Fotografie jsou dnes pořizovány s tím, že budou sdíleny. Nejčastější komentář při pořízení dobré portrétní fotografie je: „Profilovka!“ Tedy fotografie, kterou si dáváme na svůj profil, která nás bude prezentovat před všemi ostatními.

FB se opravdu podařilo vytvořit virtuální sociální realitu – svými jednotlivými funkcemi vytváří ony místnosti (kyber místnosti), které zmiňuje Lévy, a ty jako celek utváří kyberprostor – naplněný našimi obrazy, fotografiemi, komentáři a emocemi – v němž se dnes pohybuje většina z nás.

Dle Baudrillardovy teorie hyperreality by nyní mohl být FB nazván virtuální sociální hyperrealitou. Nejenže se zde uplatňuje fotografie, ale vytváří se zde další a další simulakra – nejen vizuálních obrazů, ale obrazů reality obecně. Jde o stíny událostí, stíny emocí, stíny přátelských, partnerských i rodinných vztahů.

ZÁVĚR

Zatímco na počátku této práce pro mne byla pojítkem především osobnost Platóna, myslím, že se mi postupně podařilo v rámci jisté časové chronologie vytvořit stručný přehled antropocentricky orientovaného vývoje vztahu reality a obrazu, posléze i za přispění dalších zdrojů – autorů.

Nebylo by možná na škodu některá témata rozvést, ale stručnosti jsem se držel především proto, aby text nebyl zatížen vágní slovní vatou, která jen látku nadmíru opisuje a nepřináší nový obsah s významem, ale jen obsah pro obsah. Mnohokrát jsem se potýkal s problémem, a domnívám se, že na některých místech je to zřejmé, jak tak precizně formulované výroky autorů parafrázovat bez ztráty jejich kvality. Proto jsem se neubránil mnohým citacím, kterými jsem své myšlenky a parafráze podpořil. U Platónových podobenství jsem zvolil citace, výklad a parafrázování zároveň. (Vzhledem k studijnímu oboru a možnému využití pro výuku je to myslím adekvátní postup.)

Shrnu-li závěrem všechnu zpracovanou látku do jedné věty, snahou většiny mnou vybraných autorů je poukázat na nebezpečí obrazů jako nedokonalých napodobenin reality.

Vyvstává otázka o jaké nebezpečí se vlastně celou dobu jedná. Opomenuli-li problematiku *pravého poznání*, kterou jsem již v *Úvodu* jako téma pro svou práci diskvalifikoval, jde o pravost, pravdu, podstatu. Ale ve výsledku nejde autorům a nebo by nemělo jít, jen o hájení *pravé reality*, která je nám všem společná, ale hájení *podstaty člověka* samotného. Protože jak jsem uvedl v poslední podkapitole *Facebook jako virtuální sociální realita* podstata člověka se částečně přesouvá do virtuálního světa Facebooku, do jeho obrazu na něm, do fotografií, dalších obrazů nejrůznějšího druhu a je důležité říct i do předmětů, poněvadž místo něj plní anebo zprostředkovávají nejrůznější extenzivní funkce a člověk se tak sám o sobě stává plošším.

Ohlédnu-li se, musím přiznat, že téma fotografie je sice velmi zajímavé a v rámci tématu práce přínosné, ale sama fotografie by vystačila jako téma pro nejednu práci. Proto sám nevím, zda její téma nepůsobí příliš roubovaně, a to přesto, že se o ní Baurillard zmiňuje a na její téma mne navedl a že v rámci moderního obrazu a virtuální reality hraje zásadní roli.

Jakkoliv, mám dojem, že se mi díky ní podařilo poukázat na vývoj obrazu od „antického“ (v tomto případě Platónovy syntetické obrazy), přes obraz „moderní“ (fotografie) až po obrazy „postmoderní“ (obrazy digitální, hyperreálné).

Závěrem bych chtěl uvést, že si uvědomuji pozitivní funkci a sílu obrazu například v prostředí vzdělávání, protože někdy prostě není možné vzít žáky a studenty ze školních lavic přímo k věcem a jevům, které jim chceme představit. Problém zde spočívá jen v tom, že bychom je měli stále udržovat ve vědomí toho, že je nutné jít za obrazy – i svépomocí.

Dalším velmi důležitým jevem, který jsem během studia materiálů objevil, je paměť fotografie, kterou jsem již zmiňoval. Uvádím ji zde však v novém kontextu, kterým bych se chtěl v budoucnu zabývat a to s ohledem na dějiny a to konkrétně dokumentace dějinných událostí. V dnešní době například najdeme hlasy, které popírají holocaust. Očitých svědků této události postupně ubývá a fotografie by v tomto směru mohla posloužit jako svědek místo nich. Ovšem, je třeba myslet na problém autenticity, kontextu a komentáře.

Obrazy mají v naší společnosti nezastupitelnou roli. Zůstává otázkou, zda je jejich vliv negativní, či pozitivní. Pokud však budeme mít na paměti, že obraz je jen odkazem ke skutečným předmětům, jevům a událostem, a jejich množství i vliv zredukujeme, mohly by být pro společnost nejen akceptovatelné, ale i přínosné.

SUMMARY

Obraz jako zobrazení reality
Image as a Depiction of Reality
Vladimír Černý

The goal of my thesis is the description of relation of reality and an image as its depiction.

First, it is very important to clarify some terms I am going to use in my paper.

The base of the whole thesis is the philosophy of Plato, because other authors in my work used his philosophy as their base.

Plato speaks about knowledge and images in general, but this relation describes exactly what means *reality of images* in comparison with *real reality*. Plato sees an image as a dangerous object.

Jean Baudrillard shares the same opinion with Plato, but he finally describes our reality as hyperreality. It means reality, which is moved to reality of images, where some reference (an image) refers to another reference (an image). There was reality of real objects and their images, but now there is hyperreality without real objects, there are only images of images.

A very important medium which can carry an image is a photograph. It has its special characteristics – some kind of authenticity, it can be multiplied infinitely etc. Susan Sontag's interest in the theory of photography reveals some very interesting and important thoughts on the subject. The theoretic of a photograph Susan Sontag brings very important moments.

The last topic connected with reality, an image and a photograph are digital cyberspace and virtual reality are reflected by Pierre Lévy.

LITERATURA

- Baudrillard Jean, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001. ISBN 80-902836-7-5
- Benjamin Walter, *Iluminácie*, Kalligram : Bratislava, 1999. ISBN 80-7149-248-5
- Císař Karel, *Co je to fotografie?*, Hermann & synové : Praha, 2004.
- Deleuze Gilles, *Bergsonismus*, Gramond : Praha, 2006. ISBN 80-86955-41-9
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Hermann : Praha, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3
- Gadamer Hans-Georg, *Aktualita krásného: Umění jako hra, symbol a slavnost*, Triáda : Praha 2003. ISBN 80-86138-48-8
- Girardin Daniel, Pirker Christian, katalog výstavy *Kontroverze: právní a etická historie fotografie*, překl. J. Pelikán, Actes Sud, Musée d'Elysée : Lausanne, 2008.
- Hussey Edward, *Presókratici*, Petr Rezek : Praha, 1997. ISBN 80-86027-07-4
- Lévy Pierre, *Kyber kultura*, Karolinum : Praha, 2000. ISBN 80-246-0109-5
- Lytard Jean-François, *O postmodernimu*, Filosofia : Praha, 1993. ISBN 80-7007-047-1
- Peirce Charles Sanders, *Sémiotika*, Karolinum : Praha, 1997. ISBN 80-7184-356-3
- Platón, *Hippias Vetější, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Oikoymenh : Praha, 1996. ISBN 80-86005-03-8
- Platón, *Ústava*, Oikoymenh : Praha, 1996. ISBN 80-86005-28-3
- Saussure Ferdinand de, *Kurz obecné lingvistiky*, Odeon : Praha, 1989. ISBN 80-207-0070-6
- Sontagová Susan, *O fotografii*, Paseka/Barrister & Principal : Praha/Litomyšl, 2002. ISBN 80-7185-471-9
- Sontagová Susan, *S bolesti druhých před očima*, Paseka : Praha/Litomyšl, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7
- Virilio Paul, *Estetika mizení*, Mervart : Červený Kostelec, 2010. ISBN 978-80-87378-21-2